Władisław Folkierski

între clasicism şi romantism

Editura Meridiane

Scanned with OKEN Scanner

WŁADISŁAW FOLKIERSKI
Entre le classicisme et le romantisme
Cracovie, Académie Polonaise des Sciences
et des Lettres
1925

Toate drepturile
asupra acestei ediții în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

Scanned with OKEN Scanner

Władisław Folkierski

între clasicism și romantism

STUDIU DESPRE ESTETICA ȘI ESTETICIENII SECOLULUI AL XVIII-LEA

Volumul II

Traducere de MIOARA și PAN IZVERNA
Prefață de IRINA MAVRODIN

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1988

Scanned with OKEN Scanner

Pe copertă:
Eugène Delacroix (1798—1863)
Intrarea cruciaților în Constantinopol, fragment, 1840
Paris, Luvru

Scanned with OKEN Scanner

Partea a doua

INTERVENȚIA UNEI INDIVIDUALITĂȚI PUTERNICE: DIDEROT

Scanned with OKEN Scanner

Diferitele fenomene ale mișcării estetice din secolul al XVIII-lea, pe care le-am trecut în revistă, ne par încă dezlînate și lipsite de legături organice. Pentru a le coordona, sau — și mai bine încă — pentru a le descoperi ca fiind coordonate, este de ajuns să analizăm un anume spirit care concentrează în el, ca o lentilă, nenumăratele raze ale gîndirii secolului, proiectîndu-le ca pe un fascicul de lumină.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul I

PERSONAJUL

Nu este ușor să scrii despre Diderot, și este încă și mai greu să-i precizezi ideile despre cutare sau cutare chestiune. A preciza înseamnă a delimita; or, în opera lui Diderot este aproape cu neputință să găsești limite. În întreaga-i viață, el n-a făcut altceva decît să trăiască, să acționeze, să vorbească și să scrie improvizînd; de unde și măreția, dar și cusururile sale; de unde și extrema dificultate de a extrage din scrierile sale un tot organizat.

Puțini oameni au fost în asemenea măsură improvizatori, prin fire și înclinație. De fiecare dată pornește ca un cal năbădăios; inteligența lui scapără în legătură cu orice. Ideea îl stăpînește, iar el își pierde stăpînirea de sine, vorbind cu întreaga lui ființă. Își uită interlocutorul, pentru că se uită pe sine; nu mai vede decît ideea. „Diderot al dumitale este un om cu totul neobișnuit, îi scrie Ecaterina a II-a doamnei Geoffrin [1], după fiecare convorbire cu el am coapsele pline de vînătăi; am fost silită să așez între el și mine o masă, ca să-mi pun la adăpost trupul, căci gesticulează într-un fel de-a dreptul primejdios". Și d'Escherny, care citează acest bilet, adaugă: „Gesticulația aceasta era atît de cunoscută, încît era învinuit că, la masă

[1] D'Escherny, *Mélanges de littérature, d'histoire* etc., *ed. cit.*, ed. Assézat, vol. XX, p. 138.

fiind, îi apuca pe cei doi vecini ai săi de brațe, vorbind întruna, și mîncînd totodată cu cea mai mare poftă". Din ființa lui emană un asemenea entuziasm, o asemenea forță de convingere în timp ce vorbește, încît auditoriul se simte treptat cucerit, dominat. Ochii lui scapără, vocea îi tremură, din pricina șuvoiului de gînduri ce trebuie să treacă prin gîtlejul său prea strîmt pentru ele.

Cînd scrie, se întîmplă același lucru. Zadarnic ni se spune că nu-l poți cunoaște dacă nu l-ai auzit. Frazele lui ard hîrtia, nu prin iubire și printr-un sentiment stăpînit, ca în cazul lui Rousseau, ci prin entuziasmul și bucuria de a trăi care le răspîndesc. Diderot scrie așa cum vorbește. Nu poți deosebi la el limbajul scris de limbajul vorbit, și dacă primul este uneori emfatic, simți foarte bine că îl copiază de fapt pe cel din urmă în manifestările lui entuziaste. Nu scrie cu mai multă grijă decît vorbește. Improvizează o carte așa cum improvizează o conversație. De altfel este oare capabil să facă într-adevăr ceea ce noi numim o carte? A realizat el cu adevărat cărți, în afară de *Nepotul lui Rameau*, care este îndeajuns de redusă ca proporții pentru a rămîne o improvizație, neîndoielnic bine proporționată și echilibrată? Își așterne pe hîrtie gîndurile la nimereală, așa cum îi vin sub peniță. Dacă nu-i sînt stimulate de cutare sau cutare lucru, este pentru el un adevărat martiriu să scrie cu privire la acest subiect. Este cazul multor articole din *Corespondența* lui Grimm și, probabil, cazul multor părți din *Enciclopedie*.

Diderot este incapabil să-și controleze gîndirea, să o conducă treptat către anumite scopuri dinainte prevăzute. Nu este în stare decît să reverse pe hîrtie cugetări care sînt organizate doar în măsura în care își află de la sine o coerență. Ele se înlănțuie într-o ordine anume în mintea autorului, în afara muncii acestuia și înainte de clipa cînd își dă seama de existența lor. Dacă aceasta înseamnă a avea geniu, el are, cu adevărat, din cînd în cînd. Nu este în stare

Scanned with OKEN Scanner

deci să relateze în mod fidel o carte sau o conversație; nu poate decît să le refacă, în felul său. În cele mai multe cazuri, este convins de fidelitatea sa față de opera respectivă, cînd de fapt ea i-a oferit materia pentru o carte cu totul nouă. Uneori totuși se surprinde el însuși în această postură nu fără un grăunte de ironie: „stau toată ziua aproape, în halatul meu de casă; citesc; scriu lucruri destul de bune, pornind de la altele foarte proaste pe care le citesc", spune el cu privire la ceea ce scrie pentru *Corespondența* lui Grimm și, cu aceeași ironie fină, adaugă: „Cînd nu există cărți noi despre care să scriu, compun fragmente de cărți care nu există, așteptînd ca ele să fie scrise" [1].

Satisfăcut de extrema libertate a gîndirii sale, subliniază totodată defectele sub raportul metodei ca atare: gîndirea lui vagabondă și-a păstrat măreția și dezinvoltura, ce-i trebuie oare mai mult? „Dacă aș îndrăzni, aș propune aici un frumos paradox, și anume că în multe împrejurări nimic nu obosește mai zadarnic decît metoda. Ea stinghерește mintea, pune stăpînire pe memorie, se aplică la obiect. Este un fir care ne conduce către adevăr, dar pe care nu trebuie să-l lași nici o clipă din mînă. Dacă îi dai drumul un singur moment, dacă-l pierzi din vedere, te-ai și rătăcit. Dacă ți-ai propune să-l înveți pe un copil cuvintele dintr-o limbă, începînd cu cele cu inițiala A, trecînd apoi la cele cu inițiala B și tot așa, el va ajunge la sfîrșitul vieții, dar nu și la sfîrșitul alfabetului." [2]

Este firesc că lipsa de sistem și de metodă nu poate să nu fie dăunătoare anumitor părți ale gîndirii; de aceea multe pagini din Diderot nu prezintă mult interes. Dimpotrivă, el ne cucerește de îndată ce gîndirea individuală și constructivă se afirmă cu precădere, adică propunînd vaste ipoteze ce operează asupra unui ma-

---

[1] „Domnișoarei Volland", *Œuvres*, *ed. cit.*, vol. 19, p. 230.

[2] *La botanique*, vol. 6, pp. 375—376. Citām tot după ediția Assézat.

Scanned with OKEN Scanner

terial ușor accesibil oricărei ființe gînditoare și care nu cere o cantitate organică de observații și de fapte prea speciale. Așa sînt ipotezele privitoare la fenomenele lăuntrice ale sufletului, perceptibile de către toți cei care au o anume putere de a observa, și cu atît mai mult de către toți cei ce au acestă facultate foarte dezvoltată. Este deci foarte firesc ca Diderot să se fi îndreptat către științele filozofice, care nu trebuiesc altminteri experimentate decît prin gîndire.

Totuși, Diderot, era prea entuziast și prea puternic stăpînit de pasiuni, pentru a se mărgini să fie un logician. Lipsit de orice dar poetic, lipsit chiar, și în foarte mare măsură, de puterea de a crea figuri și suflete vii, nu-i mai rămînea decît să introducă viața sentimentală sub microscop, astfel încît să salveze totuși această analiză științifică de orice uscăciune și să găsească putința de a-și satisface nevoia mereu trează de entuziasm și de vervă. Toate aceste condiții au fost pe deplin respectate de o artă devenită atît prilej de observație cît și de entuziasm.

Pe de altă parte, ne putem întreba dacă Diderot poseda darul fericit, sau poate nefericit, al unui profund sentimentalism. Răspunsul nostru este mai curînd negativ. Se pare că profunzimea sentimentelor implică în parte și durata lor; or, însuși faptul că Diderot nu obosea niciodată plimbîndu-și la infinit interesul de la un obiect la altul, și nu numai un interes întemeiat pe curiozitate, ci și un interes plin de entuziasm și, am spune, de iubire, pare a depune mărturie împotriva profunzimii sentimentelor sale. Contemporanii gîndeau tot astfel în această privință. Domnișoara de Lespinasse, una dintre femeile care l-a cunoscut cel mai bine, în calitatea ei de prietenă a lui d'Alembert, scria, în legătură cu el: „Îmi place foarte mult, dar nimic din felul lui de a fi nu-mi merge la suflet; sensibilitatea lui este superficială; nu depășește niciodată emoția imediată. Iar eu nu iubesc lucrurile făcute pe jumătate, senti-

Scanned with OKEN Scanner

mentele nehotărîte, ce nu merg pînă la capăt". Diderot nu este lipsit de sensibilitate. El plînge cu orice prilej, are adevărate efuziuni de prietenie scriindu-i lui Grimm, care ar putea-o face geloasă pe o iubită. Exclamă, nu mai poate de fericire în fața celei mai mici manifestări de sensibilitate, și nimeni nu l-a iubit mai mult vreodată pe Richardson.

Înzestrat cu sensibilitate și entuziasm, iar, pe de altă parte, nicidecum predestinat să joace un rol asemănător cu cel al cavalerului Desgrieux, chiar în cazul cînd ar fi întîlnit miracolul cu neputință de găsit al unei Manon dublată de o Pamela, Diderot avea în mod firesc înclinații către artă. Ce altceva decît arta, considerată în toate aspectele sale, plastice ca și poetice, i-ar fi putut oferi mai multe prilejuri de entuziasm, reverie, emoție? De aceea putem spune că, într-adevăr, arta a jucat un rol primordial în preocupările intelectuale ale acestui autor. Sîntem uimiți cînd constatăm că într-o bună zi scrie despre Saloane; dar există date precise care ne arată că se gîndea la frumos și la artă cu mult timp înainte. Arta pare a fi fost una dintre preocupările sale constante.

Fiindcă ne-am propus să reunim cugetările lui Diderot cu privire la acest subiect, nu am întîrziat a vedea și dificultatea întreprinderii noastre. Este vorba de aceeași dificultate pe care o semnalam încă de la început, și pe care o are de înfruntat oricine ar vrea să delimiteze o parte a gîndirii lui Diderot. Evident, a improviza înseamnă a vedea mereu legături, coincidențe constante între toate fenomenele întîlnite. Dar există și o altă piedică, la fel de serioasă, și poate chiar mai greu de depășit. Cînd nu ești frînat de o metodă, și nici de amintirea exactă a ceea ce spuneai în ajun, ești înclinat cu ușurință să spui mereu contrariul a ceea ce tocmai ai spus. Diderot este prin excelență cel care procedează astfel: nedîndu-și cîtuși de puțin seama, și nemărturisindu-i cititorului în ce fel procedează, el ne-a lăsat pe de-a-ntregul grija de a-i descoperi gre-

Scanned with OKEN Scanner

şeala; totuşi, drept urmare a firestii lui inconsecvenţe, să nu ne mirăm dacă, din cînd în cînd, întrevede în ce constă greşeala lui, şi încearcă să o explice, dezvăluindu-ne astfel anumite trăsături interesante ale personalităţii sale: „Mi se întîmplă să mă contrazic pentru că de la o clipă la alta simt altfel; şi sînt la fel de imparţial cînd laud, ca şi cînd mă dezic de un elogiu, cînd condamn, ca şi cînd renunţ la atitudinea mea critică“ [1]. Cu un alt prilej, ne lasă să bănuim ce anume îi influenţa aprecierile într-atît încît deveneau atît de puţin stabile. „Sînt oarecum un om cu toane, după cum ştiţi; cea mai mică schimbare care survine în fizicul sau în moralul meu, surîsul celei pe care o iubesc, un cuvînt indiferent din partea prietenului meu, o mică prostie a fiicei mele, un uşor păcat al mamei mele, sînt de ajuns pentru a ridica sau a scădea în ochii mei valoarea unei opere“ [2]. Diderot ne-a lăsat şi un portret al locuitorilor din ţinutul Langres [3] în care îl recunoaştem destul de bine, deşi el a fixat anumite limite acestei asemănări: „Locuitorii din acest ţinut sînt foarte inteligenţi, dar prea vioi şi inconstanţi ca nişte giruete; asta vine, cred, din clima lor foarte schimbătoare, care trece, de la o clipă la alta, de la vremea senină la cea ploioasă. Este cu neputinţă ca asemenea schimbări să nu aibă un efect şi asupra lor, şi ca sufletele lor să cunoască o stabilitate adevărată. Încă din fragedă copilărie, ei se obişnuiesc astfel să simtă şi să gîndească după cum bate vîntul“. În aceste rînduri consacrate influenţei climei, recunoaştem un Diderot, cititor asiduu al lui Dubos şi al lui Montesquieu. „Capul unui locuitor din Langres, încheie Diderot, stă pe umerii lui ca o giruetă pe o clopotniţă: el nu rămîne niciodată îndreptat spre un singur punct, iar dacă revine la punctul pe

---

[1] *Salon 1767*, vol. 11, p. 288.
[2] *Sur la peinture* (Le Mierre), vol. 13, p. 178—179.
[3] *Lettres à M-lle Volland*, vol. 18, p. 376.

Scanned with OKEN Scanner

care l-a părăsit cu o clipă mai înainte, știm că-și va schimba pe dată iar poziția. Locuitorii din Langres vorbesc rar, în ciuda rapidității surprinzătoare a mișcărilor lor, a dorințelor, a proiectelor, a fanteziilor, a ideilor lor". Și Diderot precizează cu privire la el: „În ceea ce mă privește, aparțin ținutului unde m-am născut; șederea în capitală și un exercițiu neîncetat m-au ajutat să-mi corectez întrucîtva inconstanța. Sînt constant în gusturile mele; ceea ce mi-a plăcut o dată îmi place totdeauna, pentru că alegerea mea este întotdeauna motivată: știu totdeauna și de ce urăsc și de ce iubesc". Să observăm aici o contradicție cu textul din *Salonul* din 1767 citat mai sus, care, de altfel, ni se pare că ar corespunde mai bine realității. Să mai adăugăm și că aceste două citate aparțin unor opere scrise la puțină vreme una după alta. Chiar și în acest caz, de altminteri, Diderot dezvăluie anumite motive care micșorează pretinsa stabilitate a gusturilor sale: „Este adevărat că prin firea mea sînt înclinat să trec cu vederea defectele și să mă entuziasmez în fața calităților. Sînt mai impresionat de farmecele virtuții decît de monstruozitatea viciului; întorc spatele cu blîndețe celor răi, și zbor în întîmpinarea celor buni. Dacă există ceva frumos într-o carte, într-un caracter, într-un tablou, într-o statuie, ochii mei se opresc asupra acelui ceva; nu văd decît acel lucru; nu-mi amintesc decît de el; uit aproape restul". Altfel spus, și după propria sa mărturisire, el judecă și apreciază în funcție de ceea ce îi place la un moment dat. Își schimbă părerea și prețuiește altminteri decît o clipă înainte lucrurile, pentru că ele l-au impresionat altminteri. Nimic nu este mai aproape de ceea ce noi numim astăzi o critică impresionistă. Tot așa cum, în ceea ce privește sentimentul, Diderot nu depășește emoția, în ceea ce privește critica de artă, el nu depășește impresia. Dar nu-i puțin lucru să știi a o defini corect; iar critica impresionistă îi datorează mult lui Diderot, care a inițiat-o.

Scanned with OKEN Scanner

Acest mod de a fi impresionabil a modelat chipul lui Diderot care, la rîndul său, a putut fi cu greu redat de către pictori. Să vedem felul în care el subliniază lipsa de asemănare cu originalul a portretului său pictat de Michel Van Loo: „Copiii mei, vă previn că acest chip nu este al meu. Chipul meu avea într-o singură zi nenumărate expresii, foarte diferite, în funcție de ceea ce mă impresiona. Eram senin, trist, visător, tandru, violent, pătimaș, entuziast. Aveam o frunte înaltă, ochii foarte vii, trăsături mari; capul meu semăna întru totul cu cel al unui orator din antichitate; fața îmi exprima o bonomie care aducea cu prostia, cu simplitatea țărănească din timpurile străvechi... Am pe chip o mască ce-l înșală pe artist; fie că prea multe lucruri sînt topite laolaltă, fie că impresiile pe care le încearcă sufletul meu se succed cu mare rapiditate, zugrăvindu-se poate pe chipul meu, ochiul pictorului nu mă găsește același de la o clipă la alta și munca sa devine mult mai grea decît crezuse“ [1].

Totuși, impresionismul acesta nu este singura caracteristică a lui Diderot. La începutul carierei sale, întîlnim o gîndire care ne uimește, dată fiind însăși prezența acestui impresionism: „O singură demonstrație mă convinge mai mult decît cincizeci de fapte“ [2]. Chiar dacă această frază nu se raportează decît la un detaliu al firii și al înclinațiilor lui Diderot, acesta a dezvoltat acest detaliu prin exercitarea lui frecventă. Diderot urma să devină unul dintre șefii mișcării materialiste din Franța, trebuind în viitor să se sprijine pe fapte extrase din științele naturale. Or, după cum spune el însuși, „nu ai nevoie decît de o singură clipă pentru a alcătui un sistem; iar experiențele cer timp“ [3], timp, și răbdare, am mai adăuga noi. Dar tocmai asta nu i se

---

[1] *Salon 1767*, vol. 11, pp. 21—22.

[2] *Pensées philosophiques X*, ed. Assézat, vol. 1. p. 149.

[3] *Ibidem*, vol. 1, p. 403.

Scanned with OKEN Scanner

poate pretinde lui Diderot. Se înflăcăra prea repede, ajungea prea repede la vederi de ansamblu, pentru a putea să se mulțumească a aduna cu o minuțiozitate atentă numeroase fapte mărunte, pe calea experimentării și a observației [1]. Dimpotrivă, era absolut firesc ca el, Diderot, care improviza întruna, să fie impresionat în primul rînd de o operație de ansamblu și nu privitoare la amănunte, de o ipoteză sau o demonstrație: dar asta totuși cu condiția ca această ipoteză sau demonstrație să se preteze la o amplificare, sau la o prelungire, favorabilă desfășurării gîndirii lui Denis Diderot. Căci tot astfel cum entuziasta improvizație a lui Diderot opera asupra unor idei parțiale întîlnite în cărți, ea putea opera și asupra unor cărți întregi, asupra unor întregi construcții științifice.

De altfel, improvizația lui Diderot nu este o simplă declamație. Ea însăși operează sistematic, „căci nu ai nevoie decît de o singură clipă pentru a alcătui un sistem"; de îndată ce, improvizînd cu mare rapiditate, își fascinează interlocutorul și se fascinează pe sine prin înșiruiri de cugetări mereu noi, el nu întîrzie a le organiza și, clipă de clipă, gîndirea lui se prezintă ca tot atîtea schițe de sisteme. S-a spus despre Voltaire că este un haos de idei limpezi; poate am putea spune despre Diderot că este un haos de sisteme parțiale. Îi lipsește doar vederea de ansamblu; nu și-a încununat edificiul, care aborda fățiș atîtea probleme. Ne-a lăsat nouă, pioșilor săi critici, grija de a lega sistemele sale de detaliu într-un sistem global.

Și astfel, parcurgînd observațiile sale despre frumos și artă, nu ne găsim nici în prezența unui sistem estetic general, dar nici în prezența unor simple aforisme zvîrlite ici-colo, fără nici o legătură între ele. Cînd cade pe o problemă de estetică, nu o abandonează înainte de a o fi

---

[1] Grija cu care a adunat atîtea observații de detaliu pentru diferite articole cu caracter special din *Enciclopedie* nu ne contrazice, dat fiind că aceste articole aveau o importanță mai curînd practică decît științifică.

Scanned with OKEN Scanner

prezentat dintr-un nou unghi, într-o nouă lumină, și asta nu doar prin cîteva rînduri, ci într-un fel de mici tratate ce dau iluzia sistemului. Or, este interesant să observăm că în aceste sisteme parțiale și aruncate parcă la întîmplare, există toate defectele sistemului, ale spiritului sistematic. Stăpînit pe de-a-ntregul de entuziasmul său, el nu remarcă lacunele, chiar dacă ele îi sar în ochi cu primul prilej. Se înflăcărează, pune laolaltă fapte prea îndepărtate unele de altele, omite obstacolele de primă mărime. Nu posedă nicidecum acea pătrundere delicată care, punînd laolaltă extremitățile, nu cade în greșelile iluziei, dezmințite de realitate: vom vedea un astfel de exemplu frapant în teoriile sale dramatice.

Fie că e vorba de o înclinație firească sau de o deprindere dobîndită, mai există încă ceva care îl apropie pe Diderot de omul de știință: extrema luciditate a minții sale, iscusința și îndrăzneala extremă în dezlegarea unei probleme complicate. Are darul de a găsi, de a observa și de a scoate în relief detaliul, faptul științific, deși nu știe să-și exercite acest dar prea multă vreme fără a se dezinteresa de subiectul ce-l preocupă. Apoi, și acest lucru îl îndepărtează din nou de știință, este dominat de scopul pe care îl urmărește; se arată uneori un om al doctrinei, cusur mai rău decît acela de a fi om al sistemului. Procedează mai curînd prin deducție decît prin inducție, deși modul său de a deduce ține mai mult — să ne fie iertat termenul — de sentiment, de înclinație: el însuși nu-și mărturisește sieși că este dominat de ea. Defectul lipsei de metodă riguroasă, pe de altă parte, îl punea în situația de a remarca doar faptul care se potrivea cu ideea căutată de el. În caz contrariu, trecea ușor pe lîngă orice dovadă, dar nu din rea credință.

Era însă înzestrat cu multă perspicacitate, mai ales cînd era pus în situația de a descoperi partea slabă a opiniilor moștenite și tradiționale pe care își propunea să le elimine. Avem în acest

Scanned with OKEN Scanner

sens un exemplu frapant în felul cum abordează liberul arbitru și problema amoralității sociale la care ar duce abolirea acestuia. Amoralitatea, dacă nu chiar imoralitatea liberului arbitru abolit constă, după anumiți gînditori, în aceea că acțiunile noastre fiind determinate în ansamblul lor de cutare sau cutare cauză care operează în afara puterii noastre, meritul nostru sau greșeala noastră dispar o dată cu dispariția libertății noastre. Asemenea idee poate fi admisă. Dar mai grav pare faptul că abolirea liberului arbitru ar implica inutilitatea și nedreptatea recompensei și a pedepsei, altfel spus, ideea că liberul arbitru nemaiexistînd, ar fi zadarnic să încercăm să influențăm în vreun fel natura omenească. Văzute în această lumină, problemele pedagogice nu mai sînt de primă necesitate, iar existența educației însăși pare îndoielnică. După Diderot, există aici o iluzie tradițională: pentru a salva morala socială, nu este de ajuns să influențezi asupra cauzelor însele ci trebuie să te substitui lor, să devii una dintre ele. Trebuie să sporești numărul și greutatea acelora ce sînt favorabile societății, și astfel să micșorezi valoarea tuturor celor care îi sînt dăunătoare; „deși omul, fie el bun sau rău, nu este liber, el rămîne totuși o ființă ce poate fi modificată; iată de ce omul răufăcător trebuie aspru pedepsit în piața publică. De aici și bunele efecte ale exemplului, ale discursurilor, ale educației, ale plăcerii, ale durerii, ale bogăției și puterii, ale mizeriei etc". Numai că cei răi nu trebuie să fie priviți cu necruțare, căci nu sînt răi din vina lor: „de aici ia naștere un fel de filozofie a milei, care îi susține cu putere pe cei buni, dar care nici nu-i condamnă pe cei răi altminteri decît ar condamna un uragan ce ne umple ochii de praf" [1].

Este inutil să subliniem că Diderot ajunge aici să salveze morala socială, dar nu și morala absolută, inadimisibilă fără ideile de merit și de greșeală. Diderot a abordat totuși frontal

[1] *Lettre à Landois*, 29 iunie 1756, vol. 19, pp. 435—436

Scanned with OKEN Scanner

problema conștiinței, considerată ca element supranatural, ca demonul lui Socrate; ne vom opri și asupra unui alt exemplu, pe care îl alegem cu bună știință și pe care îl vom regăsi prin analogie în observațiile ce urmează. În acest caz, ne spune Diderot, se procedează asemenea unor meșteșugari iscusiți, care au tactul și intuiția minunată a ceea ce trebuie să facă. „Marea obișnuință pe care o au de a face experiențe le dă celor ce lucrează cu mîinile, chiar în manevrele lor cele mai grosolane, un presentiment care seamănă cu inspirația. Ei s-ar putea înșela ca și Socrate, numindu-l *demon familiar*... Au văzut atît de adeseori și atît de aproape natura în acțiune, încît ghicesc cu destulă precizie cursul pe care îl va putea avea în cazul cînd vor să o provoace prin încercările cele mai bizare. Și de aceea cel mai important serviciu pe care îl pot aduce acelora inițiați de ei în filozofia experimentală este nu atît faptul de a-i instrui cu privire la procedeu și la rezultatul acestuia, cît acela de a-i face să se pătrundă de un anume spirit de divinație prin care poți *presimți*, spre a spune astfel, procedee necunoscute, experiențe noi, rezultate ignorate.“ [1]

Acest demon al lui Socrate, devenit conștiință o dată cu creștinismul, a căpătat în Anglia numele de cel de-al șaselea simț, după cum știm. Diderot îi comunică domnișoarei Volland o conversație la care el a luat o parte activă. Citățm cîteva rînduri pentru a arăta distanța ce separa gînditori ca Hutcheson sau Dubos de Diderot: „Ei căutaseră motivele pentru care sufletele sensibile se emoționau atît de repede, atît de puternic, atît de minunat cînd ascultau povestirea unei fapte bune. Suard pretinsese că aceasta era urmarea existenței unui al șaselea simț pe care natura ni l-ar fi dat pentru a putea judeca ce e bun și ce e frumos. Am fost întrebat ce credeam în această privință. Am răspuns că acest al șaselea simț acreditat în Anglia de vreo

[1] *De l'interprétation de la nature*, vol. 2, p. 24.

Scanned with OKEN Scanner

cîțiva metafizicieni, era o himeră : că în noi totul era experimental, că învățam încă din fragedă copilărie tot ce ținea de instinctul nostru de a ascunde sau de a dezvălui. Cînd motivele judecăților noastre și ale demonstrațiilor noastre ne sînt prezente, avem ceea ce numim știință ; cînd nu sînt prezente în memoria noastră, nu avem decît ceea ce numim gust, instinct și tact" [1]. Ultima frază, în care ni se vorbește despre gust, ne arată că autorul nu se mulțumea doar cu semnificația etică a gîndirii sale.

Vedem acum cum arată omul. Stăpînit de imaginație, o introduce acolo unde de obicei nu domnesc decît rațiunea și ideea. Înzestrat cu imaginația unui poet improvizator, nu este totodată nicidecum lipsit de anumite înclinări și nici de anumite talente științifice. Dublîndu-și inconsecvența impresionistă cu o parțială îndărătnicie de sistem, Diderot reprezintă pentru observatorul atent cazul dificil al omului de sistem ce se lasă totodată pradă întruna impresiei. Cu el trebuie să fii totdeauna în gardă pentru a surprinde momentul cînd se va îndepărta de drumul urmat cu o clipă în urmă și, mai mult încă, pentru a înțelege bine cît de contradictorie este această deviație ; căci știe tot timpul să ne păcălească și să nu le pară contradictoriu decît celor care nu-și dau îndeajuns de multă osteneală pentru a intra îndeajuns de adînc în gîndirea lui.

Ezităm să găsim vreo analogie între felul de a gîndi al lui Fénelon și cel al lui Diderot pentru că sîntem pe deplin convinși de enorma diferență care îi desparte. Îi apropie însă complexitatea lor. Oricine îi abordează pe acești doi autori simte dificultatea de a ghici necunoscutul care îl pîndește pe cititor la fiecare întorsătură de frază, frază cu sfîrșit totdeauna imprevizibil. Amîndoi fac atît de bine ocolul unei probleme, încît, odată ajunși în partea opusă, la primă

[1] *Lettres à M-lle Volland, ed. cit.*, vol. 18—19.

Scanned with OKEN Scanner

vedere par a aborda o cu totul alta. Totuși, cît sînt de diferiți! La Diderot nu găsești marile precauții pe care și le ia gîndirea lui Fénelon. Dat fiind lărgimea lui de spirit, Fénelon va părea nedecis, iar Diderot va părea un încăpățînat al sistemului, deși ceea ce face el e doar o schiță de sistem; Fénelon va părea la primă vedere cel care vrea să concilieze totul, în timp ce la o a doua lectură vom putea descoperi distincții foarte nete între anumite idei și principii, în timp ce Diderot pare că pune bariere între obiecte învecinate, deși le reunește în pagina următoare; Fénelon nu folosește decît fraze scurte, gîndirea lui întorcîndu-se parcă întruna pe propriile-i urme, pentru a contempla drumul parcurs și a descoperi mereu un nou amănunt; Diderot se lansează în fraze entuziaste care îl duc în ținuturi necunoscute, de unde nu mai izbutește să vadă locul de unde a plecat. Amîndoi ne surprind totdeauna, oricît de iscusiți am fi, încercînd să nu ne lăsăm surprinși.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul II

BUNUL GUST CA REZULTANTĂ A UNEI EXPERIENȚE UITATE

Diderot [1] nu era omul care să-și măsoare plăcerea în funcție de gradul de conformitate pe care ea o posedă în raport cu anumite precepte primite de-a gata. Singurul criteriu al plăcerii este plăcerea. Ea poate să fie bazată pe o himeră sau chiar pe o crimă: himera va valora mai mult decît realitatea, asta este singura diferență. „Nu există plăcere resimțită care să fie himerică, bolnavul închipuit este cu adevărat bolnav. Omul care se crede fericit este cu adevărat fericit. În acest calcul trebuie introdusă, cînd e vorba de prețul vieții, pînă și plăcerea momentană a crimei; Ixion este fericit cînd îmbrățișează norul, iar dacă norul îi înfățișează întruna obiectul patimei sale și nu dispare din brațele lui, el este tot fericit. De la aceste considerații generale, Diderot trece curînd la constatări personale: „De cîte ori visul dimineții nu mi s-a părut mai minunat decît bucuria după-amiezii? Nu-mi luați cea mai bună parte din fericirea mea. Cea

---

[1] Pentru întreaga parte consacrată lui Diderot, cf.: Rosenkranz, *D's Leben. u. Werke*, Leipzig 1866. Schérer, *Diderot* 1880. L. Ducros, *D. l'homme et l'écrivain* 1894. J. Reinach, *Diderot* 1894. J. Morley, *D. and the Encyclopaedists*, London 1891. Loyalty Cru, *D. as a Disciple of English Thought* 1913. P. Hermand, *Sur le théâtre de D. et sur les sources de quelques passages de ses Œuvres*, RHL. 1915. Nici una din aceste lucrări nu face o expunere sistematică despre estetica lui Diderot.

Scanned with OKEN Scanner

pe care mi-o făgăduiesc este aproape totdeauna la fel de mare ca aceea de care mă bucur. Sînt deplin mulțumit nu la mine acasă, ci în castelul meu din Spania. De aceea dacă vreo întîmplare îl dărîmă, mă grăbesc să construiesc un altul. Acolo mă ascund de persoanele inoportune, de oamenii răi, de cei invidioși. Acolo locuiesc timp de două treimi din viața mea".

Este firesc ca această dispoziție să se regăsească pînă și în ideile lui Diderot. După el nu există dovezi riguros logice care să reziste împotriva adevărurilor revelate de sentiment; acestea din urmă „sînt mai de nezdruncinat în sufletul nostru decît adevărurile ieșite dintr-o demonstrație riguroasă, deși adeseori inteligența noastră nu poate fi pe deplin satisfăcută de primele. Luate separat, toate dovezile aduse de acestea pot fi contestate, dar mănunchiul lor poate fi doar cu greu rupt" [1].

Toate acestea privesc în egală măsură plăcerea simțită în fața unei opere de artă. Nimeni nu a profesat mai mult decît Diderot ideea plăcerii imediate suscitată de artă; nu argumentele predispun sufletul nostru în favoarea cutărei opere ci însuși sufletul nostru se bucură de o deplină autonomie, autonomie a plăcerii. Dificultatea constă în a explica următorul fenomen: cum se face că datorită intuiției noi aprobăm sau dezaprobăm o lucrare, apreciere pe care raționamentul urmează doar a o corobora?

Expedientul cel mai simplu la care se poate recurge este acela de a face ca totul să depindă de capriciu, capriciu care, în termeni semiștiințifici se numea încă de multă vreme „un nu știu ce" în toate limbile (*I dont know what*, la Shaftesbury). Totuși Diderot nu găsește destule cuvinte pentru a protesta împotriva acestei opinii, profunzimea emoției îi pare incompatibilă cu ușurătatea capriciului, acesta îi apare aproape ca un termen ce îi jignește respectul resimțit de el în fața emoției: „Dacă bunul gust ține de capriciu,

[1] *À Falconet*, vol. 18, p. 88, pp. 125—126.

Scanned with OKEN Scanner

dacă nu există nici o regulă cu privire la frumos, de unde se ivesc oare acele emoţii minunate care se înalţă atît de brusc, de involuntar, de tumultuos din adîncul sufletelor noastre, care le silesc să se dilate sau să se crispeze, şi care ne aduc în ochi lacrimi de bucurie, de durere, de admiraţie, fie la vederea vreunui mare fenomen fizic, fie în faţa povestirii ce ne vorbeşte de vreo nobilă trăsătură morală? *Apage, Sophista*[1]! N-o să-mi convingi niciodată inima, spunîndu-i că greşeşte cînd e tulburată; şi nici măruntaiele, zicîndu-le că nu trebuie să se emoţioneze"[2].

Ar trebui deci găsită o altă explicaţie pentru bunul gust.

Ne amintim că Diderot, atunci cînd polemiza cu cel de-al şaselea simţ moral al englezilor, atingea de asemenea, în treacăt, problema gustului. Este tocmai ceea ce vom înţelege mai bine acum.

Cu mult înainte de scrisoarea din 4 octombrie 1767, pe care o citam în capitolul precedent, găsim un fragment privitor la aceeaşi problemă într-o scrisoare adresată domnişoarei Volland pe data de 2 septembrie 1762: Diderot reproduce aici o conversaţie asemănătoare cu cea pe care o va avea în 1767. Ne vom ocupa de ea mai pe larg îndată ce vom studia în detaliu ideile autorului cu privire la frumos, dar pentru moment ne mărginim să-i citäm începutul: „aş vrea să-ţi relatez o conversaţie pricinuită de cuvîntul „instinct", pe care îl pronunţăm întruna, îl aplicăm bunului gust şi moralei, dar nu îl definim niciodată. Am susţinut că nu era decît rezultatul unei infinităţi de experienţe mărunte, care au început încă din clipa cînd am deschis ochii pe lume, continuînd pînă cînd, conduşi doar de aceste încercări de care nici nu ne mai amintim, afirmăm că un lucru este rău sau bun, frumos sau urît, fără a ne gîndi la nici un argument în sprijinul judecăţii noastre favorabile sau defa-

[1] În lături, sofistule! (lat.). (N.T.)
[2] *Essai sur la peinture*, cap. VII, *ed. cit.*, vol. 10.

vorabile". După cum vedem, ideile lui Diderot nu se schimbaseră între 1762 și 1767; *Eseul despre pictură* (1765) care reia încă o dată aceeași problemă ne dovedește în ce măsură ea îl obseda pe filozof. El face aici pe de-a-ntregul abstracție de latura morală și nu se ocupă decît de latura estetică. „Ce este așadar bunul gust? O ușurință, dobîndită prin experiențe repetate, de a înțelege ceea ce este adevărat sau bun, dimpreună cu împrejurarea care îl face să fie frumos, și de a fi pe dată și puternic impresionat." Și tot așa cum în cele două scrisori adresate domnișoarei Volland el explică diferența dintre știință și instinct, el insistă și aici: „Dacă exeprințele care determină judecata sînt prezente în memoria noastră, vom beneficia de un bun gust luminat de inteligență; dacă le-am uitat, și nu ne-a mai rămas din ele decît impresia, vom fi înzestrați cu tact, cu instinct". Tactul și instinctul apar și în scrisorile către domnișoara Volland, dar în timp ce aici sînt legate de preocupări etice, în *Eseu* ele se referă doar la preocupări pur estetice, deși autorul arată pe scurt legătura strînsă dintre cele două aspecte ale problemei [1].

În scrisoarea din 1762, ca și în *Eseul despre pictură*, Diderot se slujește de același exemplu pentru a-și explica gîndirea: cel al domului bisericii Sfîntul Petru din Roma. Înălțînd-o, artistul nu dă urmare decît admirabilului său instinct, dar numai un savant va fixa premisele uitate ale acestei concluzii magnifice: „Michelangelo dă domului bisericii Sfîntul Petru din Roma cea mai frumoasă formă cu putință. Profund impresionat de această formă, geometrul de la Hire o desenează și descoperă că artistul

[1] Comparați și una dintre *Cugetările despre pictură* etc. (publicate în 1798): „Sentimentul frumosului este rezultatul unor observații. Dar cînd am făcut aceste observații? Oricînd, clipă de clipă. Aceste observații ne dispensează de analiză. Bunul gust s-a pronunțat cu multă vreme înainte de a cunoaște motivul alegerii sale; el caută uneori și nu găsește, dar totuși persevorează" (vol. 12, p. 76).

Scanned with OKEN Scanner

a folosit linia curbă ce presupune cea mai mare rezistență. Cine i-a inspirat această linie curbă lui Michelangelo, care a ales-o dintr-o infinitate de altele cu putință? Experiența cotidiană a vieții. Ea îi sugerează meșterului dulgher, ca și sublimului Euler, unghiul pe care trebuie să-l facă stîlpul ce proptește zidul amenințat de ruină; ea l-a învățat să dea aripilor de moară înclinația cea mai favorabilă mișcării de rotație; ea introduce adeseori, într-un calcul subtil, elemente pe care geometria Academiei nu ar ști să le înțeleagă“ [1]. Această experiență cotidiană cum l-a putut oare face pe artist să descopere cea mai potrivită curbă pentru domul bisericii Sfîntul Petru? Este curba cu cea mai mare rezistență, cea care poate fi observată în nenumărate împrejurări, începînd cu linia trupului artistului în timp ce se lupta cu colegii lui de școală [2].

Rațiunea și discuția nu vin așadar în ajutor decît savantului; pe artist îl ajută inspirația, tactul sau instinctul. Rațiunea și deliberarea au totuși și ele un anumit rol în progresul artelor, nu numai o semnificație pur teoretică. Gustul, adică rezultanta unor experiențe uitate, întîlnește în cale multe obstacole care îl abat din drum, și de aceea el trebuie controlat de rațiune: „Rațiunea rectifică uneori judecata rapidă a sensibilității, care face apel la ea. De unde și atîtea producții mult lăudate, dar aproape pe dată uitate; atîtea altele ce trec sau neobservate, sau sînt disprețuite, dar care capătă odată cu scurgerea anilor, cu progresul inteligenței și al artei, și datorită unei priviri mai atente și mai calme, răsplata pe care o merită“ [3].

Aceste idei ale lui Diderot cu privire la natura gustului seamănă întrucîtva cu cele ale lui Batteux [4]. Și pentru acesta gustul nu reprezintă decît

---

[1] Cap. VII din *Essai sur la peinture*, vol. 10.
[2] *À M-lle Volland*, 2 septembrie 1762, vol. 19, p. 121.
[3] *Essai sur la peinture*, cap. VII.
[4] Cf. *supra*, p. 56.

Scanned with OKEN Scanner

urmarea unei operații uitată de rațiune; totuși, părerea oarecum vagă a lui Batteux este dezvoltată și întărită de Diderot printr-o argumentare interesantă care, după cum am văzut, poartă amprenta filozofului. Pentru a înțelege mai bine coincidențele și divergențele dintre gîndirea celor doi autori, să citățm din nou cîteva rînduri din Batteux. „Deși acest sentiment, ne spune el vorbind despre gust, pare a proceda în mod brusc și orbește, el este totuși precedat totdeauna de cel puțin o străfulgerare la lumina căreia descoperim calitățile obiectului... Dar această operație este atît de rapidă, încît adeseori nu ne dăm seama de ea, iar rațiunea, cînd se întoarce spre a examina sentimentul, cu greu recunoaște cauza acestuia.“ Dificultatea de a înțelege cauzele și motivele bunului gust nu constă, după Batteux, în operația lor perimată de multă vreme, ci în rapiditatea acestei operații; el nu ne spune că rațiunea nu-și mai amintește de ea, ci că ea nu-și dă seama de această primă fază a funcționării ei. Tocmai aici, credem noi, trebuie căutată diferența dintre Batteux și Diderot. Batteux pare a admite existența unei „străfulgerări“ în cazul fiecărei decizii luate de bunul gust. Diderot, manifestînd idei mult mai largi, presupune existența unui anumit reziduu latent al mai multor experiențe făcute cu diferite prilejuri și în diferite momente, care, trezindu-se din cînd în cînd în mintea noastră, ne fac să prețuim cutare sau cutare obiect.

Dimpotrivă, însuși exemplul domului bisericii Sfîntul Petru, la care Diderot revine de două ori, demonstrează că și el admitea doar o limită vagă și fluctuantă între frumos și util. Din acest punct de vedere i-am putea califica estetica drept utilitară, concluzie pe care par a o confirma și celelalte exemple, cel al unghiului făcut de stîlpul de susținere cu zidul și cel al aripii morii. Vom reveni asupra acestei probleme în viitorul nostru capitol, consacrat frumosului. Să spunem totuși că utilitarismul are o importanță primordială pentru teoriile lui Diderot,

Scanned with OKEN Scanner

căci el nu poate admite alte experienţe sau observaţii în afară de cele ce sînt profitabile sub raport social fizicului sau moralului. Altminteri, problema s-ar pune pentru el mai puţin, şi explicaţia frumosului i-ar rămîne necunoscută. Aşadar, prin chiar concepţia sa cu privire la bunul gust, estetica lui Diderot se îndreaptă în chip firesc spre utilitarismul social.

Ca şi Dubos şi Burke, Diderot se ocupă şi de natura plăcerilor noastre estetice în ceea ce au ele mai puţin comprehensibil: el se interesează de chestiunea bucuriei resimţite în prezenţa unor lucruri triste şi tragice reprezentate de artă. Problema este pusă în termeni care seamănă cu cei în care o pune Dubos: „Dar de vreme ce simt plăcere, de ce să plîng? Iar dacă plîng, cum se face oare că simt plăcere?“ [1] Diderot examinează această dificultate în diferitele ei aspecte. El citează (din memorie, deci inexact) cugetarea lui La Rochefoucauld: „În faţa nefericirii prietenilor noştri cei mai buni simţim totdeauna o oarecare plăcere“. Este vorba aici de plăcerea trezită de mila care ne înalţă sufletul. „Nenorocirii lor, continuă Diderot, datorăm cunoaşterea măgulitoare a energiei sufletului nostru.“[2]

Dar vom putea spune toate acestea cu atît mai mult în legătură cu teatrul, domeniu în care ideile lui Diderot le amintesc îndeaproape pe cele ale lui Rousseau. „Ne asociem în gînd cu eroul asuprit“, iar acest eroism nu exclude răutatea, de care teatrul este în măsură să ne apropie: „Un singur lucru ne poate apropia de omul rău; măreţia vederilor sale, imensitatea geniului său, primejdia pe care o presupune acţiunea lui“. Deci şi în acest caz sîntem atraşi tot de măreţie, care capătă aici o altă formă.

Trebuie totuşi menţinut un anumit echilibru între lacrimile — ne exprimăm aşa cum se exprimau contemporanii lui Diderot — pe care ni le stîrnesc emoţiile artistice şi bucuria prezentă

---

[1] *Salonul din 1767*, *ed. cit.* vol. 11, p. 116.
[2] *Ibidem*, p. 117.

Scanned with OKEN Scanner

în ele. Diderot citează versurile pe care Horațiu le adresează unui artist: „Si vis me flere, dolendum est Primum ipsi tibi", și imaginează, pornind de la ele, următorul dialog: „Dar vei plînge singur, fără ca eu să doresc să-mi alătur lacrimile lacrimilor tale, dacă nu mă pot substitui ție: trebuie să mă agăț de capătul frînghiei care te ține atîrnat în aer, altminteri nu mă voi înfiora de groază. — Acum înțeleg. — Ce înțelegi, abate? [1] — Joc două roluri, sînt dublu; sînt Le Couvreur și totodată rămîn eu însumi. Sînt Le Couvreur și mă înfior de spaimă, și sufăr, și sînt pur și simplu eu însumi, cel ce simte plăcere". Puține cugetări ale lui Diderot sînt atît de moderne ca aceasta, și totuși gîndirea lui, în general, nu e lipsită de modernitate. El proclamă în aceste cîteva rînduri necesitatea dedublării celui care se bucură de artă: trebuie ca iluzia să fie dusă atît de departe încît ea să ne emoționeze, și trebuie să se oprească la timp, pentru ca să ne lase să uităm că este vorba de artă și nu de realitate. O iluzie dusă prea departe, iluzia copilului ce se află la teatru, este lipsită de orice savoare și de orice înălțime artistică: „...și iată limita celui care imită natura. Dacă mă uit pe mine însumi prea mult și prea multă vreme, spaima este prea puternică; dacă nu mă uit deloc pe mine însumi, dacă rămîn totdeauna unul și același, ea este prea slabă: doar temperamentul ce știe a trăi amîndouă stările în egală măsură ne face să vărsăm lacrimi de plăcere" [2]. Asemenea afirmații ne arată cît de adevărată era părerea lui Dubos cînd spunea că el nu suferă în fața unei tragedii, dat fiind că impresia trezită de aceasta nu rămîne decît la suprafața sufletului său. După el, impresia se află la bunul plac al spectatorului, care o poate opri înainte ca ea să depășească limita suferinței, dar acest lucru nu este adevărat decît pe jumătate; totul depinde

---

[1] Interlocutor imaginat de Diderot în articolul *Vernet* din *Salonul din 1767*.

[2] *Ibidem*, pp. 119—120.

Scanned with OKEN Scanner

atît de autor cît și de spectator, care amîndoi nu sînt totdeauna în măsură să se oprească la timp, depășind astfel limita artei, aspect ce-i scapă lui Dubos. De asemenea, observația lui Diderot corectează teoriile lui Leibniz și Wolf cu privire la inferioritatea facultăților noastre imaginative în raport cu facultățile noastre raționale: ele nu sînt inferioare, fiind încîlcite și vagi, după cum spuneau acești gînditori, și au îndeajuns de multă luciditate pentru a ne face să ne bucurăm de simultaneitatea lor cu celelalte facultăți. Fără să uităm că sîntem noi înșine, sîntem totodată un altul. Ființa noastră lăuntrică se bucură astfel de un acord armonios între două unități ce alcătuiesc o varietate organică.

Judecăm o operă de artă și orice obiect frumos cu ajutorul unei intuiții care se sprijină pe experiență. Sentimentul pe care trebuie să-l aibă un cunoscător este determinat el însuși de anumite condiții; și el depinde de cauze riguros definite, chiar dacă noi nu le putem defini întotdeauna. Nu recurgem la discuție pentru a ne formula judecata, și totuși ea este precedată de un raționament mai mult sau mai puțin frust sau, și mai exact poate, de o observație care, la un moment dat, joacă rolul unei experiențe uitate pentru conștiința noastră, dar acționînd încă fără știrea ei. Aspectul vulnerabil al raționamentului lui Diderot este, după cum am văzut, legat de utilitarismul în artă, către care el înclină.

Dimpotrivă, părerea lui cu privire la starea în care ne aflăm cînd ne bucurăm de o operă de artă este mult mai apropiată de punctul de vedere de astăzi. Dedublarea lăuntrică a spectatorului protejează arta împotriva unui imperialism prea pronunțat, ferindu-l pe spectator de o iluzie prea puternică; totodată, solicitînd pentru acesta un minimum de iluzie, combate orice convenție exagerată.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul III

FRUMOSUL. DEFINIREA LUI PRIN MIJLOCIREA UNOR RAPORTURI

Dificultatea de a înțelege bine adevărata gîndire a lui Diderot, dat fiind opiniile sale adeseori contradictorii, nu apare nicăieri mai limpede decît în problema naturii frumosului. El a scris un mic tratat despre acest subiect, și totuși este cu neputință să afli aici o definiție desăvîrșită a frumosului, o definiție care să ne ofere certitudinea că Diderot este satisfăcut de ea.

Acest mic tratat, și anume articolul *Frumosul* din *Enciclopedie* (1751), fiind documentul cel mai serios pe care îl posedăm cu privire la această problemă, se cuvine să începem cu el.

Diderot trece în revistă diferitele sisteme privitoare la frumos, din antichitate și pînă în secolul al XVIII-lea, și nu găsește nici unul care să-l satisfacă. În 1751, el îl critică atît pe Hutcheson cît și pe Shaftesbury; în urmă cu cîțiva ani, cu prilejul traducerii *Eseului despre merit și virtute*, prima lucrare a autorului cărții *Characteristics*, ideile acestuia erau încă și cele ale lui Diderot, așa cum vom arăta curînd. Negăsind la nimeni o concluzie satisfăcătoare, Diderot pornește în căutarea unei noi teorii a frumosului. Expunerea sa alcătuiește cea de a doua parte a tratatului. După el, pentru a explica natura frumosului, trebuie să recurgem la o noțiune principală, și anume la cea de *raporturi*. Frumosul constă în existența raporturilor din obiectul care este frumos, impresia de frumos constă în

Scanned with OKEN Scanner

perceperea lor. De fiecare dată cînd percepem raportul dintre diferitele părți ale unui obiect, sau raporturi care îl unesc cu alte obiecte, avem o bucurie pe care autorul o consideră ca fiind echivalentă cu sentimentul frumosului. Important este să înțelegem că nu este vorba de anumite raporturi, ci de raporturi în general. Este de ajuns să „ne dăm seama și să simțim că părțile acestui edificiu și că sunetele acestei bucăți muzicale întreține raporturi, fie între ele, fie cu alte obiecte. Caracterul nedeterminat al acestor raporturi, ușurința cu care le percepem și plăcerea care întovărășește perceperea lor au dus la ideea că *frumosul* ține mai curînd de sentiment decît de rațiune". Și Diderot repetă, cu privire la raporturi, ceea ce noi știm deja despre natura gustului: „Îndrăznesc să afirm că de îndată ce un principiu ne va fi fost cunoscut încă din frageda copilărie, noi aplicîndu-l din obișnuință și în mod spontan obiectelor situate în afara noastră, vom crede că judecăm cu sentimentul; dar vom fi siliți să ne recunoaștem greșeala de fiecare dată cînd raporturi mai complicate și noutatea obiectului ne vor surprinde și ne vor îngreuna aplicarea acelui principiu: atunci plăcerea nu va veni decît după ce judecata se va fi pronunțat în sensul că obiectul este frumos" [1]. Astfel, frumosul ca atare depinde de simpla existență a raporturilor; dimpotrivă, gradul și genul de frumos depind de cantitatea și de calitatea raporturilor: „În funcție de natura unei ființe, în funcție de faptul că trezește în noi perceperea unui mai mare număr de raporturi, și în funcție de natura raporturilor pe care le trezește, ea este drăgălașă, frumoasă, mai frumoasă, foarte frumoasă sau urîtă; josnică, măruntă, măreață, nobilă, sublimă, extravagantă, burlescă sau veselă"... Drept exemplu, Diderot citează acel „să moară" de Corneille, ce prin el însuși nu ne impresionează, dar care, dimpotrivă, ne interesează tot mai mult pe măsură ce cunoaștem noi amănunte și noi împrejurări ce-l însoțesc.

[1] Ed. Assézat, vol. 10, pp. 27—31.

Scanned with OKEN Scanner

Diderot inventează și condiții și raporturi diferite decît cele din piesa lui Corneille, care ar fi îndeajuns pentru ca acest „să moară" să devină burlesc sau vesel.

Dacă este adevărat că numărul mai mare sau mai mic de raporturi sporește gradul de frumusețe, trebuie să adăugăm și că acest număr este limitat, că există un punct dincolo de care numărul sporit al raporturilor ar duce la diminuarea frumuseții. „Frumosul care rezultă din perceperea unui singur raport este mai mic de obicei decît cel care rezultă din perceperea mai multor raporturi. Vederea unui chip frumos sau a unui tablou frumos ne emoționează mai mult decît cea a unei singure culori, un cer înstelat ne impresionează mai mult decît o perdea azurie, un peisaj variat, mai mult decît o cîmpie întinsă, un edificiu, mai mult decît terenul pe care a fost înălțat, o bucată muzicală, mai mult decît un sunet. Totuși, nu trebuie să multiplicăm la infinit numărul raporturilor; iar frumusețea nu este în funcție de această progresie; nu admitem raporturi în lucrurile f r u m o a s e decît în măsura în care o minte bine alcătuită le poate surprinde limpede și cu ușurință.

După ce a fixat astfel caracteristicile generale ale definiției frumosului, Diderot prevede diferitele obiecții ce i se vor putea aduce; el le prevede cu o asemenea insistență, încît ajungi să bănuiești că ar fi preferat să le poată el însuși preîntîmpina. Înainte de orice trebuie explicată marea diversitate a gusturilor. Același obiect nu va părea la fel de frumos diferitelor persoane care îl văd, și aceasta din pricina piedicilor întîlnite de bunul gust, piedici pe care Diderot le împarte în douăsprezece categorii.

Dacă numărul raporturilor din care rezultă cea mai mare cantitate de frumusețe nu poate fi nici prea mare și nici prea mic, rămîne de știut cine îl va stabili. Dacă răspundem că îl va stabili *o minte bine alcătuită*, trebuie să putem spune în ce constă această minte bine alcătuită. „Toată lumea este de acord că există un f r u m o s, și că el rezultă din raporturile percepute: dar în funcție

Scanned with OKEN Scanner

de cantitatea noastră de cunoștințe, de experiențe, de deprinderi de a judeca, de a medita, de a vedea, precum și în funcție de întinderea firească a minții noastre, spunem că un obiect este sărac sau bogat, nedeslușit sau limpede, meschin sau încărcat“ [1]. Nu trebuie să credem că Diderot a înlocuit o necunoscută printr-o alta, un x printr-un y, explicînd delicateţea gustului prin întinderea firească a minții. De vreme ce gradul de frumusețe depinde de numărul raporturilor, trebuie să le putem descoperi, și, în acest scop, trebuie să posedăm o minte înzestrată cu o mare perspicacitate: „Între raporturi putem distinge o infinitate: unele se întăresc, se slăbesc și se temperează reciproc. Cît de mare va fi diferența de a concepe frumusețea unui obiect, dacă le surprindem pe toate, sau dacă le surprindem doar în parte!“ Primul obstacol din calea gustului este așadar legat de cantitatea raporturilor; cel de-al doilea va ține de calitatea lor. „Există raporturi nedeterminate și altele, determinate: ne vom mulțumi cu primele, spunînd că ceva este frumos, de fiecare dată cînd știința sau arta nu au drept obiect imediat și unic faptul de a le determina.“ Altfel spus, primele servesc pentru afirmațiile generale, în timp ce celelalte servesc pentru enunțările mai speciale și mai profunde.

Cel de-al treilea obstacol ține mai ales (doar el!) de frumusețea realizată de artele imitative. „Există raporturi pe care le socotim mai mult sau mai puțin esențiale, ca, de exemplu, cel al mărimii bărbatului, femeii și copilului.“ Un copil frumos trebuie așadar să fie mic, un bărbat frumos trebuie să fie mare, o femeie frumoasă, în schimb, nu trebuie neapărat să fie astfel. „Mi se pare că noi privim făpturile nu numai în ele însele, ci și în raport cu locurile pe care le ocupă în natură, în marele tot; și în funcție de cît este de cunoscut acest mare tot, concepția pe care o avem despre mărimea făpturilor este mai mult sau mai puțin exactă: dar nu știm niciodată bine cînd este cu

[1] *Ibidem*, p. 36.

Scanned with OKEN Scanner

adevărat corectă."[1] Căci și acest lucru depinde deci tot de întinderea mai mult sau mai puțin mare a minții.

Dar această minte, oricît de întinsă ar fi ea, depinde totuși de nenumărate împrejurări întîmplătoare care o influențează, și care influențează și obiectele însele, deviindu-i judecata; iată originea evidentă a unui nou obstacol înălțat în calea corectitudinii bunului gust: „Interesul, pasiunile, ignoranța, prejudecățile, uzajul, moravurile, climatul, obiceiurile, ocîrmuirile, cultele, evenimentele împiedică ființele care ne înconjoară, sau le fac capabile să trezească sau să nu trezească în noi mai multe idei, nimicesc în ele raporturi foarte naturale, stabilind altele, capricioase și accidentale".

În ciuda tuturor acestor împrejurări care ne slăbesc cunoștințele, chiar în cazul cînd ar fi importante, noi raportăm totdeauna totul la noi înșine, ceea ce constituie cel de-al cincilea obstacol ridicat în calea bunului gust sau, mai bine-zis, în calea unanimității gusturilor: „Raportăm totul la arta și la cunoștințele noastre: jucăm cu toții mai mult sau mai puțin rolul lui Apeles și deși nu cunoaștem decît gamba, coborîm pînă la încălțăminte". Rezultă din această înclinație a minții noastre, la urma urmei destul de naturală, că „noi nu judecăm cu temeritate sau ostentație pînă în cele mai mici detalii doar producțiile artei, ci și pe cele ale naturii", fapt care explică de ce floarea ce-i va plăcea savantului naturalist nu-i va plăcea pictorului.

Obstacolul al șaselea și cel de-al șaptelea constau în însuși materialul și în însăși forma asupra cărora operează gustul, adică în ideile noastre și în limba noastră. Calea obișnuită pe care o urmăm pentru a defini cutare obiect recurge la darul de a abstractiza pe care îl posedăm, pentru a descom-

---

[1] Diderot mai adaugă: „Marii maeștri au preferat ca scara după care judecă frumosul să fie mai curînd prea mare decît prea mică: dar nici unul dintre ei nu are aceeași scară, și poate nici măcar în ceea ce privește natura" *(ibidem*, vol. 10, p. 38*)*.

Scanned with OKEN Scanner

pune obiectul într-o serie de detalii, și a defini întregul prin definirea fiecărei părți. În acest scop trebuie, înainte de orice, să avem o noțiune limpede a fiecărui detaliu; or, „cîte ... noțiuni false, cîte jumătăți de noțiuni privind același obiect!“ Să mai adăugăm și că lipsa unei verigi, a unei noțiuni de detaliu, modifică întregul lanț, falsifică întreaga definiție. Și chiar în cazul unic cînd toate noțiunile ar fi corecte, oare și exprimarea lor va fi tot atît de corectă? De multe ori se va întîmpla tocmai contrariul! Ducem lipsă de un dicționar precis și detaliat. „Logica și metafizica ar fi aproape desăvîrșite dacă dicționarul limbii ar fi bine alcătuit: dar mai avem încă de așteptat o asemenea lucrare.“

Dacă cel de-al cincilea punct se referea la prea marea încredere pe care o acordăm cunoștințelor dobîndite, cel de-al optulea punct se va referi la prea marea încredere pe care o avem în facultățile noastre înnăscute: „Oricare ar fi ființa asupra căreia se rostește judecata noastră, gusturile și dezgusturile trezite de învățătură, de educație, de prejudecăți sau de o anumită ordine factice a ideilor noastre, toate sînt întemeiate pe părerea că aceste obiecte au o desăvîrșire sau un cusur în ceea ce privește calități pentru perceperea cărora avem simțuri sau facultăți convenabile“.

Nu sîntem niciodată aceiași de la o clipă la alta, altfel spus, judecata gustului depinde de moment: „același om se deosebește de el însuși în clipe diferite, prin felul cum judecă ideile cele mai simple, în egală măsură cu diferiți oameni care ar judeca aceleași idei în același moment. Simțurile noastre se află într-o stare de vicisitudine continuă: într-o zi nu avem ochi, într-o alta, auzim rău: și, de la o zi la alta, vedem, simțim, auzim în mod diferit. Este o a noua pricină de diversitate a judecății oamenilor de aceeași vîrstă, și a unuia și aceluiași om aflat la vîrste diferite“.

Cel de-al zecelea și cel de-al unsprezecelea obstacol sînt legate de dificultățile care rezultă din asocierea unor idei heterogene. Forța de asociație ne influențează gusturile: acest vestibul

Scanned with OKEN Scanner

este magnific, dar prietenul meu şi-a pierdut aici viaţa, cum ar putea deci să-mi placă? „Cînd este vorba de obiecte compuse, şi care prezintă în acelaşi timp forme naturale şi forme artificiale, ca în arhitectură, grădini etc., gustul nostru se întemeiază pe o altă asociere de idei, pe jumătate ţinînd de raţiune, pe jumătate ţinînd de capriciu: o analogie oricît de slabă cu mişcarea, sunetul, forma, culoarea unui obiect malefic, opinia publică din ţara noastră, convenţiile compatrioţilor noştri etc., totul ne influenţează judecăţile.“ În sfîrşit, cel de-al doisprezecelea şi ultim obstacol citat de Diderot este doar exterior şi se referă la prejudecata pe care o avem în faţa unui nume celebru, datorită căreia preţuim o operă fără nici un alt motiv [1].

Iată cauzele prin care lipsa de unanimitate cu privire la frumos se explică în chip firesc, neputînd, după Diderot, sluji drept argument împotriva definirii raporturilor.

Încă o dată, ce fel de obiect este acela pe care noi îl numim frumos? Tot astfel cum Hutcheson numea frumos tot ceea ce trezea în el sentimentul frumosului, tot ceea ce îi impresiona cel de al şaselea simţ, Diderot numeşte frumos tot ceea ce trezeşte în el ideea de raporturi: „Numesc deci frumos în afara mea tot ceea ce cuprinde în sine acel ceva care trezeşte în mintea mea ideea de raporturi; şi numesc frumos în raport cu mine tot ceea ce trezeşte această idee“ [2]. Totuşi, Diderot propune o restricţie faţă de această regulă generală, o restricţie pe care am semnalat-o şi la Crousaz, a cărui gîndire se regăseşte la Diderot : „Cînd spun *tot*, las totuşi de o parte calităţile relative la gust şi la miros; deşi aceste calităţi pot trezi în noi ideea de raporturi, nu numim *frumoase* obiectele care le posedă, cînd nu le considerăm decît din punctul de vedere al acestor calităţi. Spunem «o mîncare gustoasă», «o mireasmă îmbătătoare», dar nu spunem «o mîncare frumoasă»,

---

[1] *Ibidem*, pp. 36—40.
[2] *Ibidem*, pp. 26—27.

Scanned with OKEN Scanner

«o mireasmă frumoasă»[1]. Cînd spunem deci: «iată un calcan frumos, iată un trandafir frumos», luăm în considerare alte calităţi ale trandafirului şi ale calcanului decît cele relative la simţul gustului şi cel al mirosului".

Cu excepţia acestei restricţii, definiţia raporturilor îl mulţumeşte pe deplin pe autorul articolului *Frumosul* din primul volum al *Enciclopediei*:„...nu vom afla un alt mijloc de a împăca între ele judecăţile copilului şi cele ale omului matur: cele ale copilului, căruia nu îi trebuie decît o urmă de simetrie şi de imitaţie pentru a admira şi a fi bucuros; ale omului matur, căruia îi trebuie palate şi lucrări de o întindere uriaşă pentru a fi impresionat: ale omului sălbatec şi ale omului civilizat; ale sălbatecului care este fericit la vederea unui cercel, a unui inel de alamă, a unei brăţări de două parale: şi ale omului civilizat, care nu-şi îndreaptă atenţia decît către lucrările desăvîrşite; judecăţile primilor oameni, pentru care erau frumoase şi magnifice colibe, bordeie şi hambare; şi judecăţile oamenilor de astăzi, care numesc frumoase doar lucrările ce rezultă din ultimele eforturi ale capacităţii umane"[2].

Totuşi, vrînd să împace prea multe lucruri, nu a căzut oare Diderot într-o greşeală mult mai gravă decît cele douăsprezece argumente pe care le combătea, şi, străduindu-se să mulţumească prea multe păreri opuse între ele, nu ne convinge el oare prea puţin? Definirea frumosului prin mijlocirea raporturilor nu este oare mult prea încăpătoare şi, în consecinţă, prea puţin semnificativă? Diderot prevede această obiecţie şi o parează cu uşurinţă. Iată cuvintele pe care le pune în gura eventualilor săi interlocutori care l-ar contrazice: „Toate obiectele... sînt susceptibile de raporturi între ele, între părţile lor, şi cu alte fiinţe; nu există nici un obiect care să nu poată fi ordonat şi orînduit conform unei simetrii,

---

[1] Crousaz: „spunem o privelişte frumoasă, o simfonie frumoasă; dar spunem un gust bun, o mireasmă plăcută, o masă bună", *op. cit.*, p. 207.

[2] Ed. Assézat, vol. 10, pp. 34—35.

Scanned with OKEN Scanner

Perfecţiunea este o calitate care li se poate potrivi tuturor; dar nu la fel stau lucrurile cu *frumuseţea*; ea aparţine doar unui mic număr de obiecte“ [1]. Diderot eludează dificultatea, eliminînd din categoria frumosului toate obiectele cu adevărat nonordonate, şi pe care nu le putem ordona decît în gînd. El limitează frumosul la obiectele ale căror raporturi de ordine şi de simetrie există deja şi pot fi percepute [2]. Primul rezultat al acestei explicaţii este îngustarea ideii de frumos, care nu ar fi cu putinţă dacă obiectul nu este „ordonat şi orînduit conform unei simetrii“. Obiecţia este cu mult mai gravă decît crede autorul. El şi-a uşurat argumentarea, limitînd raporturile la raporturile ordonate; de altfel, există oare vreun obiect care să nu posede cîteva raporturi de acest fel, aşa cum arătam mai sus, citînd textul referitor la obiectele care le plac copiilor şi sălbatecilor? Totuşi Diderot spune el însuşi că frumuseţea „aparţine unui mic număr de obiecte“, dar cum pot fi împăcate cele două afirmaţii?

El propune ca principal avantaj al definiţiei sale faptul că numai ea ajunge, pe de o parte, să concilieze toate definiţiile date pînă atunci frumosului, iar, pe de altă parte, să cuprindă toate obiectele în care era văzut şi este văzut frumosul. Argumentul este specios. Conform propriei mărturisiri, Diderot ajunge la definiţia sa reducînd diferitele definiţii ale frumosului la elementul lor comun. Dar a preleva partea comună a mai multor idei contradictorii nu înseamnă a le pune de acord, ci a le sărăci pe unele dintre ele. E ca şi cum am propune unei clase de elevi să definească un obiect oarecare şi am aduna toate definiţiile eronate, reunind tot ceea ce au ele comun şi pretinzînd că am găsit astfel definiţia pe care o căutam. În acest caz, definiţia s-ar sprijini pe o seamă de erori, sau cel puţin pe o sărăcire a adevărului, şi nu ar avea nici o legătură cu adevărul pe care îl căutăm.

---

[1] *Ibidem*, p. 31.
[2] *Ibidem*, pp. 31—32.

Scanned with OKEN Scanner

Deși repetă de nenumărate ori [1] această definiție, Diderot emite totuși tot de nenumărate ori opinii ce par a arăta că nu o consideră nici pe departe ca fiind satisfăcătoare.

În însemnările *Despre arta de a picta de Watelet* [2] găsim fraza următoare: „Despre frumuseţe. Autorul o privește ca pe un reflex al utilității, și are dreptate". Aceste ultime cuvinte subliniate ne arată foarte bine părerea lui Diderot: obținem un nou principiu ce, oricare ar fi semnificația ce am da-o utilității, se află în relație cu domeniul finalității. Pe de altă parte, în *Cugetări despre pictură, sculptură, arhitectură și poezie* [3], citim această definiție dată bunătății: „Bun nu este decît ceea ce este util și pus în evidență de împrejurări posibile și minunate". Fără să încercăm să înțelegem care este natura acestor împrejurări, să subliniem faptul că aici utilul intră în definiția bunătății și nu a frumuseții. Nu ar fi corect să calificăm cele două definiții drept contradictorii, căci utilul ar putea, conform gîndirii autorului, să determine atît frumusețea, cît și bunătatea, întovărășit fiind, e drept, de împrejurări diferite; totuși Diderot ne scutește de efortul de a face supoziții cu privire la felul cum el înțelege natura frumosului, căci la aceeași pagină el ni-l definește după cum urmează: „Frumos nu este decît ceea ce este adevărat, pus în lumină de împrejurări posibile, dar rare și minunate". Astfel, elementul comun din cele două definiții constă în împrejurările minunate, în timp ce elementul determinant variază, fiind, în cazul frumuseții, adevărul, iar în cazul bunătății, utilul.

Obținem deci două noi definiții ale frumosului: conform uneia, el nu ar fi decît un reflex al utilului, conform celeilalte, el nu ar fi decît un reflex al adevărului. Să ne amintim și că el pare a avea o oarecare legătură cu bunătatea, de vreme ce și aceasta derivă din utilitate. Trebuie acum să

---

[1] *Ibidem*, vol. 9, p. 104.
[2] *Ibidem*, vol. 13, p. 26.
[3] *Ibidem*, vol. 12, p. 125.

Scanned with OKEN Scanner

înțelegem bine felul cum Diderot își nuanța aceste cîteva idei.

Cînd, în capitolul precedent, ne ocupam de modul cum Diderot își explica originea și dezvoltarea bunului gust, trăgeam concluzia, din chiar exemplul pe care el îl cita, că ipoteza sa tindea în mod evident către utilitarism. Acum vom înțelege cu atît mai bine acest lucru. După cum știm, Diderot, în scrisoarea sa din 2 septembrie 1762 către domnișoara Volland, constata că frumusețea domului bisericii Sfîntul Petru din Roma se întîlnește cu un maximum de rezistență a construcției. Diderot își pune direct următoarea întrebare: „Cum se explică oare faptul că acum ceea ce este solid în natură este și ceea ce noi socotim a fi frumos în artă, adică imitația? Am putea răspunde că soliditatea sau, în general, bunătatea reprezintă rațiunea continuă a aprobării noastre". Evident, stabilind o ecuație între soliditate și bunătate, Diderot o înțelege pe aceasta din urmă în sensul conformității cu destinația; „această bunătate, continuă el, se poate afla într-o lucrare, dar fără a fi vizibilă, iar atunci lucrarea este bună, fără a fi frumoasă. Ea poate fi vizibilă, fără a exista cu adevărat, și atunci lucrarea nu comportă decît o frumusețe aparentă. Dar dacă bunătatea există într-adevăr în ea, și este și vizibilă, atunci lucrarea este cu adevărat frumoasă și bună. Ar trebui să presupunem că ne aflăm într-o altă lume, unde toate legile naturii ar fi altele, pentru ca să se întîmple ca un lucru bun și care apare ca bun în această lucrare să nu fie frumos în cealaltă".

Ultimul capitol din *Eseu despre pictură* alătură acestor două idei o a treia, privitoare la adevăr. „Adevărul, binele și frumosul sînt strîns legate între ele. Adăugați la una din cele două prime calități vreo împrejurare rară, izbitoare, și adevărul va fi frumos, și binele va fi frumos." Această definiție a frumosului, pe care o cunoaștem deja, fiind oarecum vagă, Diderot o explică printr-un exemplu: „Faptul că soluția problemei celor trei corpuri nu este decît mișcarea a trei puncte date pe o foaie de hîrtie, nu înseamnă

Scanned with OKEN Scanner

nimic, fiind un adevăr pur speculativ. Dar dacă unul dintre aceste trei corpuri este astrul care ne luminează în timpul zilei, și celălalt, astrul care strălucește deasupra capetelor noastre în timpul nopții, iar cel de-al treilea, globul pe care locuim, dintr-o dată adevărul devine măreț și frumos". Crousaz ar fi văzut frumusețea în acest „adevăr pur speculativ"; Diderot este mai exigent, dar în același timp își depășește propria definiție a raporturilor, pe care acest adevăr abstract o satisfăcea pe deplin. Diderot pretinde aici, de asemenea, ca acele trei puncte ale problemei să se unească strîns cu ideea de bine, deci de util, într-un fel izbitor, care să o facă să fie v i z i b i l ă. În exemplul dat, această bunătate constă, ca și în celălalt exemplu, în conformitatea cu destinația, aici cu binele omului („care ne luminează",„care strălucește deasupra capetelor noastre", „pe care locuim").

Dacă ne întoarcem întruna la identitatea ideilor de bine și de util în gîndirea lui Diderot, noi le înțelegem, așa cum le înțelegea el însuși, ca bunătate și utilitate sociale. Morala lui Diderot se poate reduce la următoarele două afirmații: virtutea este bună, fiind propice scopurilor societății, adică fericirii membrilor acesteia; viciul este rău, fiind lipsit de această conformitate cu scopurile societății, de vreme ce implică nefericirea membrilor ei. Estetica lui Diderot, înțeleasă în funcție de o definiție analoagă, ar consta deci în afirmația că obiectul frumos este obiectul care pune în evidență cu cea mai mare putere această bunătate socială. Iată, de exemplu, analiza frumuseții unui chip feminin, pe care o aflăm în scrisoarea citată din 2 septembrie 1762, scrisoare adresată domnișoarei Volland: „...oricît ar fi de mare varietatea gusturilor noastre cu privire la acest fel de frumusețe, ea este explicabilă. Putem distinge aici și putem demonstra ceea ce este adevărat și ceea ce este fals; trebuie să raportăm aceste judecăți la sănătate, la funcțiile animale și la pasiuni, și vom avea totdeauna motivarea lor. Această femeie este frumoasă, sprîncenele ei

Scanned with OKEN Scanner

urmează îndeaproape orbita ochiului; dacă se înalță puțin către mijlocul lor, apare una din caracteristicile orgoliului, iar orgoliul rănește. Să lăsăm aceste sprîncene întocmai cum erau, dar să le facem foarte stufoase, într-atît încît să umbrească ochii, și privirea lor va fi necruțătoare; iar o privire necruțătoare nu place. Să nu ne mai atingem de aceste sprîncene; dar să ne închipuim că buzele sînt mai țuguiate, și iată o gură bosumflată, care exprimă proasta dispoziție. Să înălțăm puțin colțurile gurii, și iat-o exprimînd fie prețiozitatea, fie disprețul; să coborîm puțin pleoapele, și chipul va deveni trist. Să umflăm puțin anumiți mușchi ai obrajilor, și el va fi mînios. Să ne închipuim o privire fixă, și dintr-o dată chipul exprimă prostia. Dar dacă privirea este înflăcărată, ea ne va apărea plină de nerușinare. Iată cum pot fi explicate toate gusturile noastre". Ce am mai putea adăuga? „Dacă natura a așezat pe un chip unele din acele trăsături exterioare prin care se exprimă un viciu sau o virtute, acest chip ne place sau ne displace". Și iată cum frumusețea devine în exclusivitate morală. Acel *inward* al lui Shaftesbury ajunge să fixeze frumusețea exterioară, care nu-i decît tot cealaltă frumusețe, devenită vizibilă.

Să mai adăugăm la toate acestea frumusețea corpului omenesc, pe care gîndirea nu se va mai putea citi tot atît de ușor ca pe chip, „să mai adăugăm și sănătatea, care este temeiul, și care îi ușurează pe deplin funcționarea. Din nou întîlnim aici ideea de utilitarism social. „Un hamal frumos, continuă Diderot, nu este un bărbat frumos; un dansator frumos nu este un bărbat frumos; un bătrîn frumos nu este un bărbat frumos; un fierar frumos nu este un bărbat frumos. Bărbatul frumos este cel pe care natura l-a alcătuit astfel încît să poată îndeplini cu cea mai mare ușurință cele două mari funcții: conservarea individului, care se referă la multe lucruri, și reproducerea speciei, care se referă la unul singur." Desigur, finalitatea naturii se complică cu finalitatea vieții sociale, care presupune

Scanned with OKEN Scanner

îndeplinirea unor alte funcţii, ceea ce duce la contrabalansarea şi la slăbirea celor două funcţii precedente: „Dacă prin uzaj, prin obişnuinţă, am atribuit o aptitudine particulară cîtorva membri în detrimentul celorlalţi, nu mai avem de a face cu frumuseţea omului natural, ci cu frumuseţea unei stări sociale. O spinare încovoiată, umeri puternici, braţe groase şi nervoase, picioare scurte şi încordate, un trup uriaş, capabil să poarte poveri: iată atributele hamalului frumos. Omul natural doartrăieşte şi îşi reproduce specia; natura l-a făcut frumos, iar el a rămas aşa cum l-a făcut natura".

Toate acestea se referă la natură. Arta, adică imitarea naturii, va fi silită să li se conformeze: „Se pare că artiştii au vrut să ne arate cele două situaţii opuse prin două din principalele sculpturi; anticul Apolo este omul trîndav, Hercule Farnese este omul care trudeşte; totul este exagerat într-o parte, nimic nu prisoseşte de cealaltă parte, nimic nu arată o încercare deosebită; el nu a făcut încă nimic, dar pare capabil să facă totul: vreţi să lupte, va lupta; vreţi să alerge, va alerga; vreţi să mîngîie o femeie, o va mîngîia". Artistul urmăreşte două scopuri: „pentru a picta bine, el trebuie mai întîi să cunoască omul natural; apoi, el trebuie să cunoască omul fiecărei profesii".

Totuşi observaţiile autorului nu se mărginesc doar la figurile umane din realitate şi din artă. Diderot face o transpunere strălucită a ideilor sale în domeniul arhitecturii: „Un edificiu este frumos cînd este solid şi cînd soliditatea se vede; cînd există o potrivire între el şi destinaţia lui, şi cînd potrivirea se observă". Dacă soliditatea şi potrivirea nu ar fi vizibile, obiectul ar fi doar bun. Soliditatea reprezintă o caracteristică organică a arhitecturii, asemenea bunei constituţii în cazul unei fiinţe vii: „Soliditatea este în arhitectură ceea ce este sănătatea pentru regnul animal; potrivirea cu destinaţia este în această artă ceea ce sînt funcţiile şi stările particulare pentru genul animal". Altfel spus soliditatea constituie frumuseţea naturală a arhitecturii, în timp ce potrivirea

Scanned with OKEN Scanner

cu destinația constituie frumusețea sa socială; diferența între una și cealaltă este cea dintre un bărbat frumos și un hamal frumos sau un fierar frumos. Aici are loc articularea cu moravurile; acestea fac să varieze destinația cutărui sau cutărui edificiu, care va căpăta de fiecare dată un alt gen de frumusețe, după cum se va conforma diferitelor sale destinații: „... admirați influența moravurilor, căci s-ar părea că ele devin temeiul tuturor lucrurilor: vă duceți la Constantinopole și acolo găsiți ziduri înalte și groase, bolți scunde, porți mici, ferestruici înalte și zăbrelite; e ca și cum un edificiu ar fi cu atît mai frumos, cu cît seamănă mai mult cu o închisoare; căci, într-adevăr, casele în care o jumătate din specia umană închide cealaltă jumătate sînt închisori. Duceți-vă în Europa; aici, dimpotrivă, veți întîlni porți uriașe, ferestre uriașe, totul este larg deschis; căci nu există sclavi". Unde se află bunul gust? Pentru a da un răspuns, adaugă Diderot, trebuie mai întîi să știm a hotărî unde se află bunele moravuri. Și astfel, încă o dată, ceea ce este frumos se întîlnește cu ceea ce este bun. Argumentul cel mai firesc ce i-ar putea fi opus lui Diderot ar fi următorul: un edificiu cu ziduri înalte și groase, cu bolți scunde, cu porți mici și ferestre zăbrelite, deși asemenea fortărețelor din vechile timpuri, este mai aproape de frumusețe decît cutare edificiu modern și comod, cu porți și ferestre uriașe.

După ce am stabilit cele două definiții ale frumosului date de Diderot, cea a raporturilor, și cea a conformității celei mai exacte și celei mai ușor realizabile cu destinația obiectului, ne mai rămîne să stabilim și relația lor reciprocă. Ele nu sînt contradictorii: și cea de-a doua se bazează pe raporturi. Întreaga diferență constă în faptul că prima definiție este mult mai încăpătoare decît cea de-a doua, care se ocupă mai îndeaproape de natura raporturilor cerute de frumos. Cînd Diderot spune că natura raporturilor nu influențează nicidecum existența frumosului, și că numai existența lor în general are importanță, el se

Scanned with OKEN Scanner

însală, așa cum a demonstrat el însuși în multe alte texte posterioare, pe care le-am citat.

Conexiunea intimă dintre frumos, bine și adevăr, pe care am semnalat-o la Diderot, ne face să ne gîndim pe dată la Shaftesbury, care, așa cum ne amintim, reînvie acel καλοκαγαθος al anticilor. Cînd, în 1745, Diderot, încă necunoscut, își publica prima scriere, traducerea tratatului lui Shaftesbury despre *Virtute și merit*, el adăuga cîteva note destul de lungi, dintre care cîteva conțineau importante adaosuri la text. Una dintre aceste note, pe care o vom cita curînd, prezintă — încă de pe acum — definiția frumosului ca pe o conformitate, realizată cu ușurință, cu scopul obiectului. Diderot vorbește în nota cu pricina despre monștrii poetici, sfincși, hipogrifi, himere, care, neexistînd în natură, își datorează existența în artă utilității lor, adică rolului pe care îl joacă. Acest rol le va determina și natura: „îndatoririle ce urmează a fi îndeplinite determină organizarea; organizarea este mai mult sau mai puțin perfectă, în funcție de mai marea sau mai mica facilitate pe care automatul o capătă în vederea îndeplinirii funcțiilor sale. Căci ce altceva este un bărbat frumos decît cel ale cărui membre, bine proporționate, ajung în modul cel mai avantajos să-și îndeplinească funcțiile animale. Dar acest avantaj de conformație nu este imaginar: formele care îl produc nu sînt arbitrare și, prin urmare, nu este arbitrară nici frumusețea, care este un rezultat al acestor forme. Toate acestea sînt evidente pentru oricine cunoaște cît de cît proporțiile geometrice pe care trebuie să le respecte părțile între ele, pentru a constitui economia animală“ [1]. Comparînd cu atenție adaosurile la text făcute de Diderot, cu textul însuși, ne-am putut convinge că mai multe dintre aceste note care puteau trece drept originale, neavînd trimiteri, nu erau totuși originale. În cazul unora am putut descoperi că proveneau din alte scrieri ale lui Shaftesbury, nemenționate de Diderot. Acest detaliu ne-a silit să privim cu

[1] Vol. 1, p. 33, n. 2.

Scanned with OKEN Scanner

circumspecție caracterul original al celorlalte note ale traducătorului. Deși nu am găsit un text care să corespundă întru totul notei citate mai sus, putem afirma că ea se potrivește în mod desăvîrșit cu gîndirea celui care a scris *Characteristics*. Șase ani mai tîrziu, cu prilejul publicării articolului *Frumosul* din *Enciclopedie*, Diderot însuși ne va trimite la textele lui Shaftesbury, despre care va vorbi în termeni ce, după obiceiul său, nu redau cu exactitate gîndirea originalului: „Autorul care ne-a oferit *Eseul despre merit și virtute* refuză toate aceste distincții ale frumosului și pretinde, împreună cu mulți alții, că nu există decît o singură frumusețe, întemeiată pe utilitate: astfel, tot ce este orînduit așa încît să producă efectul cel mai desăvîrșit este cu adevărat f r u m o s. Dacă îl întrebați ce este un bărbat frumos, el vă va răspunde că este acel bărbat ale cărui membre bine proporționate ajung, în modul cel mai avantajos, să îndeplinească funcțiile animale ale omului (partea a doua, secțiunea a treia). Bărbatul, femeia, calul și celelalte animale, va continua el, ocupă un loc în natură: or, în natură, acest loc determină îndatoririle ce urmează a fi îndeplinite; îndatoririle determină organizarea, iar organizarea este mai mult sau mai puțin perfectă sau f r u m o a s ă, în raport cu facilitatea mai mare sau mai mică pe care animalul o capătă în vederea îndeplinirii funcțiilor sale“ [1]. Așa cum putem constata din felul cum Diderot îl citează pe Shaftesbury, el nu este, în 1751, nicidecum de acord cu acesta. Și astfel posedăm un ciudat tablou al felului cum se dezvoltau ideile lui Diderot cu privire la frumos: în 1745 el este de părerea lui Shaftesbury, adică înțelege frumosul ca fiind conformitatea cea mai ușor realizabilă cu scopul obiectului, iar în 1751 el refuză această părere ca fiind prea utilitară, și dezvoltă definiția raporturilor; în 1762, cînd îi scrie domnișoara Volland acea epistolă citată de noi de atîtea ori în acest capitol, îl vedem revenind la primele lui idei. De vreme ce, simultan, el

[1] Vol. 10, pp. 20—21.

Scanned with OKEN Scanner

expune acum identitatea, sau intima conexiune dintre adevăr, frumos și bine, putem admite în deplină liniște și că această părere este luată după autorul operei *Characteristics*. În același an 1862 aflăm și prima urmă a explicației experimentale a gustului; am semnalat în capitolul precedent tendința utilitară a acestei teorii: ea se explică prin data la care este emisă, adică prin întîlnirea cu o recrudescență, a influenței lui Shaftesbury, prin întîlnirea cu gîndirea acestui autor a ș a c u m o î n ț e l e g e a D i d e r o t. Căci să ne grăbim să spunem că după noi părerea lui Shaftesbury nu este chiar atît de înclinată spre utilitarism; el înțelegea prin bine o categorie foarte spiritualizată. Chiar dacă avea o legătură cu utilul, de vreme ce era vorba de binele celuilalt și de fericirea aproapelui, nu era un util imediat, ci un util cu rezonanță lăuntrică și care știa să depășească limitele materialității ambiante, pentru a ajunge la lumea ideală a gîndirii și a divinității, fiind ea însăși o gîndire conștientă. Desigur, morala lui Diderot văzînd în virtute binele social, iar în viciu răul social, este încă legată de cea a lui Shaftesbury, și totuși, acesta din urmă, accentuînd mai puternic pe καλοκαγαθος părea mai puțin materialist decît discipolul său. Oricum, avem senzația că Diderot ar fi putut folosi nobilii termeni de bine și de frumos în ocazii de utilitate imediată, în care nu i-ar fi folosit cel ce a scris *Characteristics*.

Nu vrem să ne complicăm expunerea printr-o critică detaliată a ideilor lui Diderot, căci nu ne-am propus altceva decît să înfățișăm în chipul cel mai limpede părerile sale despre frumos. Să riscăm totuși observația că Diderot, ca și predecesorii săi, insistînd atît de mult asupra u ș u r i n ț e i în ceea ce privește conformitatea cu scopurile naturale ale obiectului, pare a nu fi înțeles îndeajuns efortul care, uneori, este singurul scop al artistului. Extrema ușurință, adică cel mai mic efort în reprezentarea obiectului poate să-l conducă repede pe artist la academism.

Scanned with OKEN Scanner

Î-am mai putea reproșa lui Diderot că, întemeind arta pe extrema ușurință, iar reprezentarea artistică a omului doar pe reprezentarea instinctelor sale de conservare și de propagare, el a ignorat exprimarea în sensul pe care i-l dăm noi astăzi, ca exprimare a nenumăratelor nuanțe ale sentimentului și ale gîndirii. Dar a înțelege astfel lucrurile, credem noi, ar însemna să avem o vedere mărginită asupra opiniilor acestui autor. Întemeind frumusețea trupului omenesc pe ușurința de a-și exercita cele două instincte animale, el se gîndea la frumusețea omului natural; același pasaj arată modificările importante prin care Diderot obținea o adecvare a acestei noțiuni la foarte marele număr de ipostaze umane care nu se adaptează la ea. Variațiile pe care fiecare condiție socială și fiecare ocupație le introduc, după Diderot, în tipul de frumusețe al omului natural, ar putea fi, desigur, numite astăzi „exprimare". Apoi, și acesta este un lucru și mai important, Diderot regăsește în artă trăsăturile caracteristice viciului sau virtuții; exprimarea poate fi regăsită la rîndu-i în această observație. Mila, iubirea, bunătatea, sfînta indignare, vitejia, curajul fiind virtuți, ura, răutatea, gelozia, desfrîul fiind vicii, care sînt așadar exprimările caracteristice care ne-ar lipsi astăzi, conform concepției lui Diderot?

Evident, și în această privință, există o gradație în gîndirea autorului: există grade, o întreagă scară a frumuseții. Dacă Rousseau îl așază pe omul natural în vîrful acestei scări, este probabil că Diderot l-ar fi situat pe prima ei treaptă, chiar dacă ar fi văzut în evoluțiile sale ulterioare mai puțină frumusețe fizică și mai multă frumusețe morală, adică mai multe sentimente reflectate în exterior, mai multă frumusețe lăuntrică adusă la lumină și devenită vizibilă.

Diderot a întrevăzut un adevăr: „Lucrurile nu sînt nimic în ele însele; ele nu sînt nici plăcute, nici neplăcute în mod real: ele sînt ceea ce sînt datorită sufletului nostru" [1]. Dacă aceasta este

[1] *À M-lle Volland, op. cit.*, vol. 18, p. 365.

Scanned with OKEN Scanner

realitatea, cum ar fi cu putință să nu existe decît o frumusețe pentru atîtea suflete diferite? Dacă frumusețea depinde de sufletul care o concepe, ea nu poate fi fixă. Estetica devine un calcul al probabilităților, și orice părere despre frumos nu poate fi decît aproximativ exactă, în ceea ce privește tot ce depășește „eul" momentului. Cînd Diderot definea frumosul ca simplă existență de raporturi, demersul său nu era suficient; dacă ar fi determinat aceste raporturi în mod mai particular, adică altminteri decît conformîndu-le unei destinații, demersul său ar fi depășit o limită a adecvării. Dar așa, frumusețea unui obiect depinde, pentru cutare sau cutare individ, de ceea ce acest individ socotește a fi destinația acelui obiect. Dacă sufletul său nu se află decît la nivelul pasiunilor animale, el nu le va vedea decît pe acestea, dar dacă sufletul său se avîntă către amețitoarele adîncimi ale dezvoltării morale, cu greu va putea vedea altceva decît această dezvoltare.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul IV

ARTA ȘI REALITATEA: IMITAȚIA MODELULUI LĂUNTRIC

Dacă tot ceea ce este adevărat este frumos, cum susținea Shaftesbury, tot ce există în natură este cu necesitate frumos. Este tocmai ceea ce afirmă autorul lucrării *Moralists* cînd spune că, dacă uneori nu sîntem impresionați decît de frumusețea vreunui amănunt din natură, faptul se explică prin aceea că nu cunoaștem restul, ce trebuie în mod necesar să fie complementar amănuntului accesibil simțurilor noastre astăzi.

Diderot afirmă cu mai puțină forță identitatea dintre bine și frumos; așa cum am arătat în capitolul precedent, el le consideră doar „foarte apropiate", fără să considere că ar diferi mai mult între ele decît binele și frumosul. Fondul gîndirii sale rămîne totuși același, în ceea ce privește frumusețea perfectă a naturii. Ar fi inutil să reunim aici toate numeroasele pasaje din Diderot dovedind mult prea cunoscutul naturalism al acestuia. Un suflu proaspăt adie încă și astăzi din paginile vechi de mai bine de un secol, unde autorul își mărturisește admirația și credința oarbă în bunătatea, adevărul și frumusețea naturii. „Apa, aerul, pămîntul, focul, totul este bun în natură; și uraganul care se înalță cînd toamna e pe sfîrșite, zguduie pădurile, și, izbind copacii unii de alții, le smulge ramurile uscate; și furtuna, care biciuiește apele mării, curățindu-le; și vulcanul, din

Scanned with OKEN Scanner

care se revarsă valuri de materie arzătoare și din care țîșnește în văzduh un abur ce-l purifică." [1]

Artistul trebuie oare să-și aroge dreptul de a corecta natura, de a-i îndrepta defectele? Cît de mult greșește dacă gîndește astfel! „Natura nu face nimic incorect. Orice formă, frumoasă sau urîtă, își are cauza ei; și nici o ființă din cîte există nu este altfel decît trebuie." [2] Pentru a măsura enorma distanță care separă incompletul artei de perfecțiunea naturii, să amintim o idee la care Diderot revine de mai multe ori [3]. „Să presupunem pentru o clipă că natura este personificată și să o așezăm față în față cu Antinous sau cu Venus de Medici. Acopăr statuia cu un văl de sub care nu se vede decît vîrful unuia dintre picioare; și îi cer naturii să desăvîrșească forma în funcție de acea extremitate vizibilă. Vai! lucrînd poate conform necesității legilor ei, în loc să producă o capodoperă, un obiect vrednic de admirație, modelul unei femei frumoase, ea nu va executa decît o formă estropiată, contrafăcută; o moleculă imperceptibilă poate să însemne pentru ea totul; dar nu așa stau lucrurile și în ceea ce ne privește. Forța unei mici modificări care, pentru natură, determină restul, ne scapă și nu ne atinge în vreun fel. Îi ignorăm efectul asupra întregului. Numai printr-un singur mijloc s-ar putea obține de la natură o statuie așa cum ne-a dat-o artistul: dacă i s-ar arăta, dimpreună cu extremitatea piciorului statuii, și sculptorul care a făcut-o. Or, există o înlănțuire ce are drept consecință faptul că un anume artist nu a putut produce decît o anume operă. Oh! cît de nevolnică este admirația noastră! Ea are totdeauna drept obiect realități izolate și grosolane." [4]

Din aceste păreri ale autorului rezultă că natura în întregimea ei este frumoasă, și că noțiunea de „natură frumoasă" referitoare la altceva

---

[1] *De la poésie dramatique*, vol. 7, p. 312.
[2] *Essai sur la peinture*, vol. 10, p. 461.
[3] *Idem*.
[4] *Ibidem*, vol. 13, pp. 22—23.

Scanned with OKEN Scanner

decît la natură în general nu are nici o rațiune de a exista.

Dacă astfel este natura, artei nu-i rămîne decît să o imite. Citim, într-adevăr, în *Prospectul Enciclopediei* o profesiune de credință în acest sens: poetul, muzicianul, pictorul, sculptorul, gravorul etc. imită sau contrafac natura; dar unul folosește cuvintele; celălalt, culorile; cel de-al treilea, marmura, bronzul etc.“ [1] După Diderot se pare că această imitație trebuie să fie cît mai fidelă cu putință.

Întîlnim totuși la el și urmele unei păreri opuse:

„În natură există specii aride, după cum pot să existe și în cadrul imitației.

Uneori natura este seacă, iar arta nu trebuie niciodată să fie astfel“ [2].

Așadar, ar exista lucruri aride și seci în natură, pe care imitația ar trebui să evite cu orice preț a le repeta. Această imitație are deci legile ei proprii, altele decît cele ale naturii?

„Dar cine v-a poruncit să imitați întru totul natura?“ [3]

„Luminați-vă obiectele cu propriul vostru soare, care nu este cel al naturii; fiți discipolii curcubeului, nu sclavii lui.“ [4]

Cum să înțelegem această contradicție profundă, sau poate e doar aparentă? Regăsim ideea lui Shaftesbury din *Moralists:* de vreme ce nu copiem fidel natura, o vedem imperfectă pentru că noi înșine sîntem imperfecți.

Diderot ne spune chiar acest lucru cînd ne vorbește despre natură făcînd un monstru după piciorul statuii Venus de Medici. Între logica naturii și înțelegerea noastră mărginită este o asemenea prăpastie, încît este cu neputință să nu ne simțim pierduți. Prima primejdie ne este dată de jalnica noastră logică umană, care intră în conflict cu

---

[1] *Ibidem*, pp. 156—157.
[2] *Pensées sur la peinture* etc., vol. 12, p. 87.
[3] *Ibidem*, p. 108.
[4] *Ibidem*, p. 57.

Scanned with OKEN Scanner

logica naturii. Posedînd un simţ riguros, ba, mai mult chiar, un simţ exact al proporţiei, sîntem înclinaţi în fiecare clipă să fim uimiţi şi să învinuim natura pentru că nu ni-l satisface. Nu pricepem că tocmai atunci ea ar greşi. „Totul distruge ansamblul într-o figură presupusă a fi perfectă; exerciţiul, pasiunea, genul de viaţă, boala; se pare că nu a existat decît un om, şi într-un singur moment, care să se înfăţişeze ca un ansamblu fără de cusur: Adam al lui Moise, cînd iese din mîna Demiurgului. Dar nu putem oare spune, abordînd ansamblul dintr-un punct de vedere mai pitoresc, că el nu este niciodată distrus, nici în natură, unde totul este necesar, nici în artă, cînd el ştie să introducă această necesitate în producţiile sale? Dar ce continuitate a observaţiei şi cîtă muncă pretinde această ştiinţă! În schimb, succesul lucrării este asigurat.“ [1] Mai rămîne de ştiut dacă un asemenea efort poate fi susţinut de un om. „O figură umană este un sistem prea complex, pentru ca urmările unei inconsecvenţe, insensibile în principiul ei, să nu arunce opera de artă cea mai desăvîrşită la mii de leghe de opera Naturii.“ [2] Dar, în acest caz, ce le mai rămîne de făcut imitatorilor acestei naturi, adică artiştilor?

Natura nu acţionează niciodată în salturi. Dacă săvîrşeşte o diformitate, ea pregăteşte treptat tot ceea ce se află în preajma acelei părţi diforme. Cocoşatul este cocoşat din tălpi şi pînă în creştet; cocoaşa lui nu-i decît partea proeminentă şi principală a diformităţii sale [3]. Din nefericire, artistul ajunge să o vadă doar pe aceasta, să surprindă un defect, numai în linii generale, şi iată de ce el produce monştri mai grosolani decît natura. „Un nas strîmb, în natură, nu ne supără, pentru că el îşi are locul potrivit într-un ansamblu pe măsura lui; ajungi să percepi această diformitate parcurgînd mici alterări adiacente care o cer parcă, şi o fac acceptabilă. Strîmbaţi nasul lui

---

[1] *Ibidem*, vol. 13, p. 22.
[2] *Essai sur la peinture*, vol. 10, p. 463.
[3] *Ibidem*, p. 516.

Scanned with OKEN Scanner

Antinous, lăsînd restul așa cum este, și nasul acesta va fi foarte nepotrivit. De ce? Pentru că Antinous nu va avea un nas strîmb, ci un nas zdrobit.“ Așa cum artistul nu poate nicidecum să ajungă la logica naturii, tot astfel noi, care judecăm frumusețea, ne aflăm lipsiți de orice criteriu care ne-ar putea îngădui să o apreciem corect: „Spunem despre un om care trece pe stradă că este urît. Da, conform bietelor noastre reguli; dar conform naturii?“ Diderot nu este surprins de consecințele pe care le-ar trage natura în prezența unui fragment din Venus de Medici: „dar m-ar surprinde, spune el, dacă s-ar întîmpla altfel“ [1].

Să nu credem cumva că dificultatea dispare, dacă artistul nu se află în prezența unei figuri omenești, sau a unui organism oarecare; ea se reproduce pretutindeni. Artiștii vorbesc despre culori simpatice și antipatice, și totuși natura nu cunoaște asemenea culori. „Aruncați-vă privirea peste o cîmpie și veți vedea că nimic nu o supără. Natura stabilește între toate obiectele un fel de armonie ce trebuie imitată“: și în acest caz, ea acționează atît de treptat, și pe nesimțite, încît artistului nici măcar nu-i poate trece prin gînd să o imite [2]. Și tot astfel stau lucrurile și cu părțile inorganice ale realității, cu ceea ce în termeni de pictură numim „natură moartă“. „Adunați laolaltă, la nimereală, obiecte de tot felul și de toate culorile, rufărie, fructe, hîrtii, cărți, stofe și animale, și veți vedea că aerul și lumina, aceste două principii universale de armonie, le vor pune de acord între ele, prin insesizabile și imperceptibile reflexe; fiecare lucru se va lega cu celălalt, diferențele se vor șterge, iar privirea voastră nu va mai avea nimic de reproșat acelui ansamblu“. Arta nemaiavînd pe paletă nici „lumina soarelui“, nici „aerul din văzduh“, se vede din nou în „imposibilitatea de a reda reflexele imperceptibile

---

[1] *Ibidem*, vol. 10, p. 462.

[2] *De l'harmonie de la lumière et des couleurs*, vol. 13, p. 25.

Scanned with OKEN Scanner

tibile pe care le aruncă obiectele unele asupra celorlalte“ [1].

Astfel imitația, care părea să fie singura cale pentru artist, dată fiind extrema perfecțiune a naturii, devine pentru el un drum cu neputință de urmat, și tocmai din cauza acestei perfecțiuni, la care se adaugă și neputința lui vădită nu numai în execuție, dar chiar și în înțelegere. „Dacă cauzele și efectele ne-ar apărea în mod evident, nu ne-ar mai rămîne decît să reprezentăm ființele așa cum sînt. Cu cît imitația va fi mai exactă și mai în analogie cu cauzele, cu atît vom fi mai satisfăcuți de ea“ [2].

Pentru Diderot superioritatea naturii este evidentă: artistul nici nu poate măcar visa să o atingă. Neputînd percepe și nici executa nenumăratele nuanțe de care se slujește natura pentru a armoniza și a atenua diformitățile (care există pretutindeni), nenumăratele treceri insensibile prin care ea pune de acord și leagă între ele obiecte disparate, deși juxtapuse, artistul trebuie să recurgă la un expedient oarecare, să adauge ceva ce nu există în natură, pentru a remedia neputința lui de a reprezenta tot ceea ce există. Dar nici chiar atunci el nu va micșora enorma distanță care îl separă în mod necesar de natură: „Armonia celui mai frumos tablou nu este decît o foarte slabă imitare a armoniei din natură. C e l m a i m a r e e f o r t a l a r t e i c o n s t ă a d e s e o r i î n a d e p ă ș i a c e a s t ă d i f i c u l t a t e“ [2]. Este ceea ce îndeobște numim „tehnica“ artistului. Ce înseamnă această tehnică? „Este arta de a depăși un anume număr de disonanțe, de a o c o l i d i f i c u l t ă ț i l e s u p e r i o a r e a l e a r t e i“. Diderot citează cîteva exemple privitoare la această slăbiciune a artei și a artiștilor: „Îl invit pe cel mai temerar dintre ei să atîrne soarele sau luna în mijlocul compoziției sale fără a învălui acești doi aștri fie în cețuri, fie în nori;

---

[1] *Salon de 1763*, vol. 10, p. 187.
[2] *Essai sur la peinture*, vol. 10, p. 462.
[3] *Pensées*, vol. 12, p. 81.

Scanned with OKEN Scanner

îl invit să îndrăznească să picteze cerul așa cum este în natură, presărat cu stele strălucitoare, ca în noaptea cea mai senină". „Nu vă voi vorbi despre strălucirea soarelui și a lunii, care este cu neputință de redat, și nici de acel fluid ce se interpune între ochii noștri și acești aștri și care nu îngăduie contururi nete pe spațiul sau fundalul pe care le proiectăm, fluid pe care nu-l putem, de asemenea, reda; dar vă voi întreba dacă acel contur al lor, sferic și riguros, nu este neplăcut; dacă, oricîtă strălucire ar fi pus pe pînză artistul, acei aștri nu ar semăna cu niște pete. Este cu neputință ca un copac, de exemplu un cireș încărcat de cireșe roșii, să fie binevenit într-un tablou; iar un spațiu colorat în cel mai frumos albastru, dar plin de mici găuri luminoase, va fi la fel de nepotrivit și posomorît." Pentru a depăși această imposibilitate de a reda atîtea aspecte splendide ale naturii, trebuie neîndoielnic a se renunța la imitare, și a crea un nou mod de exprimare artistică". „De unde și necesitatea unei anume alegeri a obiectelor și culorilor; și chiar și după această alegere, oricît ar fi ea de bine făcută, cel mai bun tablou, cel mai armonios, nu este decît o întrețesere de lucruri false, care se acoperă unele pe celelalte. Există obiecte care cîștigă, altele care pierd, iar marea magie constă în a te apropia cît mai mult de natură și a face ca totul să piardă și să cîștige în mod proporțional; dar atunci nu mai vedem scena reală și adevărată, ci doar, spre a spune astfel, traducerea ei." [1]

Asta numește Diderot soarele artei, care este altul decît soarele naturii. Arta își va atinge scopul cînd va apropia unul de altul, cît mai mult cu putință, acești doi sori, fără totuși a depăși o anume limită, ceea ce ar duce-o la o inferioritate prea evidentă în comparație cu natura." Culorile artistului neputînd egala niciodată, fie prin strălucire, fie prin întunecime, culorile naturii, artistul este obligat și să-și facă un fel de scară proprie, stabilind între culorile sale raporturi analoage

[1] *Salon de 1763*, vol. 10, p. 187 ss.

Scanned with OKEN Scanner

cu cele dintre culorile din natură. Pictura, spre a spune astfel, își are propriul ei soare, care nu este cel al universului. Dar soarele din natură neavînd totdeauna aceeași strălucire, nu se vor afla oare situații cînd va fi cel al pictorului, iar tablourile făcute în asemenea împrejurări nu vor avea oare un grad de adevăr care le va lipsi celorlalte?“[1] Artistul poate deci uneori să se întîlnească cu un hazard fericit; expedientul său va putea atunci să-i reușească dincolo de tot ce sperase, și nu numai pentru a înlocui acel ceva la care nu poate ajunge, ci și pentru a-l face puțin mai apropiat; totuși, asemenea lucru nu se va putea întîmpla decît atunci cînd natura nu-și va fi epuizat toată puterea, soarele ei „neavînd întotdeauna aceeași strălucire“.

Iată adevărata origine a tuturor regulilor și a tuturor convențiilor artei; aceste convenții pot uneori să-l ducă pe artist mai aproape de natură decît ar putea-o face observația și imitarea exactă. Statuia din Sais este inaccesibilă muritorilor. „Marele om nu este cel ce redă adevărul, ci acela care știe cel mai bine să concilieze minciuna cu adevărul.“[2] Dar unde trebuie să te oprești în cadrul minciunii? Problema trebuie să capete o rezolvare atît în artele plastice, cît și în poezie: „Unde este frontiera pe care poezia nu trebuie să o depășească, sub amenințarea de a cădea în exagerare și himeric? Sau mai curînd, în ce constă această margine de dincolo de natură, pe care Le Sueur, Poussin, Rafael și anticii ocupă diferite puncte: Le Sueur, locul care are atingere cu natura, față de care anticii și-au îngăduit să se îndepărteze cel mai mult? De o parte, mai mult adevăr și mai puțin geniu; de cealaltă, mai mult geniu și mai puțin adevăr. Care dintre aceste două părți are mai multă valoare? Între aceste două linii extreme, a naturii și a poeziei, Rafael a descoperit capul îngerului din tabloul său ce-l reprezintă pe

---

[1] *De l'harmonie de la lumière et des couleurs*, vol. 13, p. 25.

[2] *Salon de 1767*, vol. 11, pp. 254—255.

Scanned with OKEN Scanner

Heliodor; unul din primii noștri sculptori, nimfele ce împodobesc Fîntîna Inocenților; și Bouchardon, geniile din desenul *Umbra lui Tiresias*.[1] „Tocmai asta explică diferitele feluri de a imita sau de a urma natura, așa cum s-a mai arătat. De vreme ce artistul vede că îi este îngăduit să „mintă", gradul de minciună rămîne să fie decis de el; acest grad de fraudă se numește propriul lui mod de a face, sau tehnica lui. „Faptul nu își are oare originea în aceea că, în imposibilitatea recunoscută, și p o a t e f e r i c i t ă, de a o reda (natura) cu o precizie absolută, există o zonă marginală de convenție pe care artei îi este îngăduit să se plimbe; în aceea că, în orice producție poetică, există totdeauna puțină minciună, a cărei limită nu este și nu va fi niciodată determinată? Să lăsăm artei libertatea unei îndepărtări de natură aprobată de unii și condamnată de alții. Cînd am recunoscut că soarele pictorului nu este cel al universului, și nici nu ar putea să fie, nu ne-am angajat oare și într-o altă recunoaștere, din care decurg o infinitate de consecințe? Prima, de a nu pretinde artei ceea ce îi depășește resursele; a doua, de a ne pronunța cu o foarte mare circumspecție cu privire la orice scenă unde totul este în perfect acord"[2].

Să observăm cuvintele subliniate. Pentru ce motiv neputința noastră de a imita natura este binevenită? Oare, în cazul în care un talent excepțional ar ajunge la înălțimea naturii, opera lui ar risca să rămînă inaccesibilă celorlalți oameni, ca și producțiile naturii? Oare pentru motivul, desigur, plauzibil, că artistul este astfel mai original, și că arta devine cu totul altceva decît o copie? Insistînd poate încă și mai mult pe ideea de perfecțiune a naturii, Diderot se întîlnește aici cu gîndirea lui Jonathan Richardson, pentru care, de asemenea, arta — pentru că nu are încotro — trebuie să depășească prin ceva natura. Totuși, dacă aceasta rămîne, pentru Diderot, totdeauna

---

[1] *Sur la sculpture et sur Bouchardon*, vol. 13, p. 46.

[2] *Salon de 1767*, vol. 11, pp. 185—186.

Scanned with OKEN Scanner

superioară, în teorie, cel puțin (de vreme ce nu putem să o percepem din plin), Richardson admite posibilitatea superiorității artistului în ceea ce el adaugă naturii [1].

Dacă s-ar fi vrut cu orice preț, chiar și într-un mod general, să se știe unde trebuie să se oprească minciuna și convenția, Diderot ar fi răspuns prin cuvintele lui Aristotel: „Adevărul naturii este temelia verosimilului din artă“[2]. Și această afirmație se referă la toate artele și nu numai la poezie. Iată cum este ea adaptată la cultură: „Într-o pictură bună nu trebuie să se producă toate posibilitățile; căci există împrejurări a căror posibilitate nu poate fi negată, dar a căror combinare este de așa natură încît vedem că poate ele nu au avut niciodată loc, și nici nu vor avea loc vreodată, poate. Posibilitățile pe care artistul le poate folosi sînt posibilități verosimile, adică acelea care au mai multe șanse să se producă, și care au depășit starea de posibilitate și au trecut în starea de existență, într-un anume timp limitat de timpul acțiunii“[3]. Drept exemplu de asemenea greșeală, dacă de greșeală poate fi vorba, să citățm fragmentul următor:

> „Mi se pare că Rembrandt ar fi trebuit să scrie în josul tuturor compozițiilor sale: *Per foramen vidit et pinxit*, căci altfel nu putem înțelege cum umbre atît de puternice pot înconjura o figură atît de luminată.
>
> Dar oare obiectele sînt făcute pentru a fi văzute ca prin niște găuri? Dacă lumina puternică coboară brusc și străpunge bezna unei caverne, avem de a face cu o întîmplare a cărei imitare i-o îngădui artistului; dar nu

---

[1] “We cannot reach what we set before us, and attempt to incitate, but we can carry our ideas far beyond what we have seen, that though we fall short of executing them with our hands, that we do will nevertheless excel common nature, especially in some particulars, and those very considerable ones” *(op. cit.*, p. 177*)*.

[2] *Pensées*, vol. 12, p. 107.

[3] *Essai sur la peinture*, vol. 10, p. 481.

Scanned with OKEN Scanner

voi îngădui niciodată ca el să facă din asta o regulă“[4].

Cînd Diderot ne spunea — după cum am arătat ceva mai sus — că artistul, pentru a-și compune un nou mod de exprimare, va trebui să-și propună „o anume alegere de obiecte și de culori“, el părea că atinge problema naturii frumoase, altfel spus, a naturii alese de artist. Pe de altă parte, el părea că se îndepărtează de această natură, percepînd distanța care separă arta de natură, căci admitea posibilitatea unei întîlniri între ele, *doar* în cazul cînd natura nu și-ar realiza deplina perfecțiune. Cunoscînd, pe de altă parte, ideile autorului cu privire la exprimarea în artă, altfel spus, cu privire la diferitele raporturi care, unind un obiect cu alte obiecte, îl fac să pară frumos, nu ni se mai pare cu putință să vedem în Diderot un adept al „naturii frumoase“. El se explică în modul cel mai limpede în această privință tot în articolul *Frumosul* din *Enciclopedie*. Pasajul trebuie citat în întregimea lui:

„Cînd i se spune unui artist: « imită natura frumoasă », ce se înțelege oare prin asta? Sau nu știm ce-i cerem, sau îi spunem: Dacă vrei să pictezi o floare, și îți este idiferent pe care o pictezi, alege cea mai frumoasă dintre flori; dacă vrei să pictezi un arbore, și subiectul tabloului nu îți impune să fie un stejar sau un ulm uscat și cu crengile rupte, alege cel mai frumos arbore; dacă vrei să pictezi un obiect din natură, și îți este indiferent pe care îl vei alege, alege-l pe cel mai frumos.

De unde urmează că: 1. principiul imitării naturii frumoase necesită studiul cel mai adîncit și mai extins al producțiilor ei de tot felul; 2. atunci cînd vom avea cunoașterea cea mai desăvîrșită a naturii, și a limitelor pe care ea și le-a prescris în producerea fiecărei ființe, numărul ocaziilor cînd ceea ce este cel mai frumos ar putea fi folosit în artele de imitație va fi, în raport cu acela cînd trebuie să preferăm ceea ce este mai puțin frumos, ca unitatea

[4] *Pensées*, vol. 12, pp. 109—110.

Scanned with OKEN Scanner

în raport cu infinitul; 3. deși există, într-adevăr, un maximum de frumusețe în fiecare lucrare a naturii, lucrare considerată în ea însăși; sau, pentru a mă sluji de un exemplu, deși cel mai frumos trandafir pe care ea îl produce nu va avea niciodată nici înălțimea, și nici întinderea unui stejar, totuși nu există nici frumusețe și nici urîțenie în producțiile sale, considerate în raport cu folosirea ce li se poate da în artele de imitație" [1].

Acest pasaj este foarte important. El exprimă cum nu se poate mai bine limitele naturii frumoase, așa cum era ea înțeleasă în acea vreme. Simțim la Diderot o cu totul altă concepție și percepere a frumuseții decît o va avea, de exemplu, Lessing. Pentru el nu există un model de frumusețe: el nu va propune ca precept cutare sau cutare combinație de linii de un calm clasic, sacrificînd nenumărate alte frumuseți în numele unei regularități orgolioase. Chiar admițind că arta ajunge să reproducă cele mai frumoase obiecte din natură, ea va vrea să facă asta foarte rar. Să observăm că nu mai este vorba aici de o variație a gustului de la o persoană la altă persoană, de la un artist la alt artist, de la un moment la alt moment. Nu, artistul are deplina conștiință a faptului și, simultan, el va recunoaște o frumusețe perfectă în natură, și va socoti că nu este la locul ei în opera pe care el o proiectează, tocmai din pricina acestei frumuseți. Artistul sacrifică frumusețea perfectă — dar cărui lucru? Faptului că el pune ceva din propria lui personalitate în artă, că adaugă ceea ce nu există în natură, exprimării sentimentului său, pe care vrea să-l facă înțeles și de ceilalți.

Rămîne să ne întrebăm cum are loc procedeul de imitație cînd i se impune artistului, ceea ce se întîmplă totdeauna mai mult sau mai puțin, fapt care ne este garantat de însuși naturalismul lui Diderot. Ce tranzacție are loc între artist și lumea exterioară reprezentată de obiectul imitat? Știm că artistul își păstrează libertatea, dar cînd poate

[1] *Ibidem*, vol. 10, p. 28.

Scanned with OKEN Scanner

el să recurgă la variațiile, la suprimările și la adaosurile pe care le operează în raport cu realitatea? Începe oare prin a aduna detaliile, și numai apoi, cu bună știință și metodic își spune că anume detaliu, sau anume altul, este supus unei schimbări? Acest procedeu nu trebuie, desigur, urmat în „imitațiile" poetice: „Oare nu fiecare scriitor își are stilul său? — Bineînțeles. — Oare stilul nu este o imitație? — Cred că este; dar această imitație unde își află modelul? În suflet, în inteligență, în imaginația mai mult sau mai puțin vie, în inima mai mult sau mai puțin înflăcărată a autorului. Nu trebuie deci să confundăm un model lăuntric cu un model exterior. Dar nu se întîmplă și ca uneori scriitorul să trebuiască a zugrăvi o priveliște din natură, o bătălie; atunci modelul său nu este exterior? Este; dar exprimarea lui nu are loc în culori fizice; ea nu este nici albastră, nici verde, nici gri, nici galbenă; căci altminteri el nu ar mai avea nici o alegere; căci dacă limba ar fi atît de bogată, și ar poseda opt sute nouăsprezece cuvinte corespunzînd celor opt sute nouăsprezece culori ale paletei, el ar trebui să folosească singurul cuvînt care ar reda cu precizie culoarea obiectului, fiindcă dacă ar proceda altfel ar falsifica natura"[1]. Adică poezia, nerecurgînd la mijloace naturale ci numai la mijloace simbolice și convenționale, altfel spus la anumite combinații de sunete cărora le acordăm anumite semnificații convenite, ea nu poate imita natura la fel de nemijlocit ca pictura, care acționează asupra ochilor prin mijloacele folosite de natura însăși. Artistul cuvîntului introduce în înțelegerea noastră obiectele vizuale pe calea auzului; are deci loc cu necesitate o transpunere forțată. Diderot admite ca bază a acestei transpuneri o imagine intermediară a obiectului, o imagine existînd în imaginația artistului. Poetul nu copiază realitatea în mod nemijlocit, el copiază reflexul ei, pe care îl află în imaginația lui; modelul poetului

[1] *Ibidem*, vol. 12, p. 128—129.

Scanned with OKEN Scanner

este transportat din lumea care îl înconjoară în cea care este înconjurată de alcătuirea sa lăuntrică.

Dar nu tot așa sa întîmplă și cu celelalte arte? Artele plastice, oricît de naturale ar fi prin mijloacele lor, procedează oare efectiv în modul automat pe care l-am arătat mai sus? Descoperim curînd că Diderot nu crede asta și că el refuza pe de-a-ntregul acest procedeu automat. Pentru toate artele, atît plastice cît și poetice, el pretindea un model lăuntric, care să-l îndrume pe artist în executarea operei sale: „Iată ce i-a răspuns Le Quesnoy unui amator luminat care îl privea cum lucrează, și care se temea să nu-și strice opera vrînd să o tot perfecționeze: « ai dreptate, dumneata care nu vezi decît copia; dar am și eu dreptate, căci eu urmez originalul ce se află în capul meu ». Cuvinte foarte asemănătoare cu cele ce i se atribuie lui Fidias care, proiectînd un Jupiter, nu contempla nici un obiect natural care l-ar fi situat la un nivel inferior subiectului său, căci avea în imaginație ceva ulterior Naturii“ [1].

Exemplul lui Fidias ne va mijloci înțelegerea rolului încă și mai mare pe care îl joacă arta, după Diderot, în raport cu realitatea; este vorba de distanța existentă între portret și frumusețea ideală. Diderot își exprimă gîndirea sa cu privire la acest subiect, în chipul cel mai limpede, sub forma unui dialog cu un artist. Să presupunem că aceasta trebuie să reprezinte frumusețea. „Îl voi întreba despre acest artist: « Dacă ai fi ales drept model femeia cea mai frumoasă pe care o cunoști, și dacă ai fi redat cu cea mai mare grijă tot farmecul chipului ei, crezi că ai fi reprezentat frumusețea? »“ Este evident că răspunsul la această întrebare nu va putea fi decît negativ, „căci ce este un portret, dacă nu reprezentarea unei ființe oarecare, a unui individ“? Și pentru a acorda un loc corect unei opere de artă, Diderot își amintește de cugetarea anticilor și o citează: „Ați simțit diferența dintre ideea generală și lucrul indi-

[1] *Salon de 1767*, vol. 11, p. 223.

Scanned with OKEN Scanner

vidual pînă în cele mai mici părți [1], de vreme ce nu ați îndrăznit să mă asigurați, din clipa cînd ați luat în mînă penelul și pînă astăzi, că v-ați supus imitației riguroase fie și numai a unui fir de păr. Ați adăugat, ați suprimat; altminteri nu ați fi făcut o imagine primă, o copie a adevărului, ci un portret sau o copie a copiei, φαντάσματος οὐκ ἀληθείας, a fantomei și nu a lucrului". Adevărul nu există decît în ideea pe care o posedă artistul în el însuși, chiar obiectul ce există în afara artistului nu este decît o copie proastă, alterînd trăsăturile originalului [2]. Pentru a înțelege această aserțiune a lui Diderot, trebuie să ne amintim de acea lipsă de frumusețe pe care el o vedea în orice obiect real, în mod necesar denaturat prin însăși existența sa, prin chiar funcționarea sa; după Diderot, pentru a contempla un trup omenesc frumos, nu ar exista decît o eventualitate, devenită imposibilă, cea de a ne afla în prezența lui Adam, așa cum a ieșit el din mîinile lui Dumnezeu. Deci dacă nu ați încercat decît să redați fantoma și nu lucrul, „vă veți fi situat doar pe a treia treaptă, de vreme ce între adevăr și opera voastră, va fi existat adevărul sau prototipul, fantoma sa subzistentă care vă slujește drept model, și copia pe care o faceți după această umbră nedesăvîrșită a acestei fantome. Linia voastră nu va fi fost adevărata linie, linia frumoasă, linia ideală, ci o linie oarecare, alterată, deformată, portretistică, individuală; iar Fidias ar fi spus despre

---

[1] „Este mai greu să identifici o unghie decît un chip nu pentru că unghia nu ar avea caracteristici individuale, ci doar pentru că, fiind de o mai mică importanță, aceste caracteristici se percep cu greutate" *(ibidem)*.

[2] Diderot putuse găsi idei asemănătoare în *Gedanken ueber die Nachahmung der griech. Werke*, 1755, de Winckelmann, din care exista o traducere franceză. Între altele, se putea citi aici: „... die griechischen Künstler fingen an, sich gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten sowohl einzelner Teile als ganzer Verhältnisse der Körper zu bilden, die sich ueber die Natur selbst erheben sollten; ihr Urbild war eine bloss im Verstande entworfene geistige Natur" (par. 32).

Scanned with OKEN Scanner

voi: τριτος ἐστι ἀπὸ τῆς καλῆς γυναῖκος καὶ ἀληθείας, nu vă aflați decît pe treapta a treia, după femeia frumoasă și frumusețe; și ar fi avut dreptate". Diderot termină făcînd o comparație între un artist de geniu și un autor de portrete, în detrimentul acestuia din urmă, firește: „Trebuie deci să recunoașteți că atunci cînd pictați frumos, nu faceți nimic din ceea ce este, și chiar nimic din ceea ce poate fi. Că diferența dintre un autor de portrete și omul de geniu constă în esență în aceea că autorul de portrete redă cu fidelitate Natura așa cum este ea, și se stabilește, din proprie înclinație, pe treapta a treia; și că omul de geniu, care caută adevărul, primul model, depune un efort continuu de a se ridica pe treapta a doua" [1]. Trebuie însă să-l înțelegem bine pe Diderot. Autorul de portrete, deși încearcă să picteze un individ, nu trebuie totuși să imite cu servilitate modelul. Și el posedă o viziune lăuntrică, pe care o urmează. În acest sens, orice operă de artă adevărată, reprezentînd o figură omenească, ar putea fi considerată nu ca portret, ci ca o compoziție care nu reproduce ceea ce era meschin și alterat în model, trebuind a fi astfel raportată la viziunea lăuntrică a artistului care se află pe treapta a doua și nu pe treapta a treia. Disprețul profesat aici față de portret nu are de fapt în vedere genul ca atare, ci raportul greșit înțeles dintre artist și modelul său exterior, deși Diderot nu înțelesese foarte bine acest lucru [2].

Principiul imitării naturii frumoase este deci întru totul depășit de Diderot.

Mai întîi, el nu recunoaște rolul primordial al naturii frumoase, adică al unei naturi castrate conform anumitor reguli, supunînd-o, dimpotrivă,

---

[1] *Introduction au Salon de 1767*, vol. 11, pp. 9—11.

[2] Winckelmann înțelegea asta foarte bine, după cum dovedește pasajul următor: „Das Gesetz aber: die Personen ähnlich und zu gleicher Zeit schöner zu machen, war allezeit das höchste Gesetz ... und setzt notwendig eine Absicht des Meisters auf eine schönere und vollkommenere Natur voraus" *(Gedanken über die Nachahmung der griech. Werke*, par. 37).

Scanned with OKEN Scanner

exigențelor subiectului și ale artistului. Nu regula face subiectul, ci subiectul creează regula. Semnalam, în prima parte a cărții, apariția, în germene, a unei păreri asemănătoare, la Hutcheson și la Lamotte.

În al doilea rînd, chiar dacă nu abolește termenul de imitație, el îi modifică sensul. Artistul nu se mai copiază decît pe el însuși, iar dacă tabloul său lăuntric corespunde realității, aceasta se întîmplă nu în urma unui travaliu mecanic, ci datorită mai curînd intuiției sau viziunii. Originalitatea muncii artistului este atît de mare încît Diderot poate spune despre operele de artă că ele „vorbesc mai cu putere despre măreția, forța, maiestatea naturii, decît despre natura însăși“[1]. Și, afirmînd aceasta, el și-a amintit poate de marele rol pe care Shaftesbury îl acorda artistului.

---

[1] *Salon de 1767*, vol. 11, p. 140.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul V

ETERNA VARIABILITATE A REGULII CA URMARE A INFINITEI EXPERIENȚE ESTETICE

Atrăgeam adineauri atenția cititorului asupra faptului că, după Diderot, determinismul nu exclude posibilitatea de a modifica natura umană. Pedeapsa și recompensa există, chiar dacă au devenit cauze modificatoare.

În mod analog, extrema autonomie a fiecăruia în domeniul gustului ar părea că trebuie să excludă orice fel de regulă sau de precept; totuși, după cum vom vedea, regula își află și ea un loc în acest sistem de autonomie, deși nu mai are bucuria de a fi instanța supremă.

În mod evident este posibil ca regula să confirme judecata operată mai înainte de către gust. Totuși, gustul rămîne absolut independent de regulă în cazul tuturor celor care sînt cu adevărat înzestrați cu el. Cei care nu sînt, își vor putea limita plăcerea la conformitatea cu regula.

Care este deci scopul regulii, sau ea nu are nici un scop? Cine nu are destulă forță individuală pentru a găsi frumosul urmînd propriul său gust și propria sa forță intuitivă, inconștient experimentală, își va găsi evident salvarea în regulă, care îi va oferi un mijloc automat de a cunoaște ceea ce el numește frumos. Acest frumos doar arareori va putea fi adevăratul frumos, căci prea adeseori el se va întîlni cu rutina. Există totuși, fără nici o îndoială și chiar pentru acest motiv, un mare avantaj datorat regulii: cei care

Scanned with OKEN Scanner

au nevoie de ea din lipsă de gust, s-ar comporta ca niște barbari dacă ea nu ar exista. Regula păzește templul artei în momentele de decadență. Astfel încît națiunile care au adoptat reguli și, mai mult chiar, ascultă de aceste reguli, decad mai puțin în epocile de declin, decît națiunile care sînt lipsite de acest ajutor. Cam asta s-ar putea deduce din pasajul următor: „Regulile au făcut din artă o rutină; nu știu dacă au fost mai mult dăunătoare decît utile. Să ne înțelegem bine: ele i-au fost de folos omului obișnuit; dar i-au dăunat omului de geniu“[1].

Or, acesta, pentru a nu se lăsa stingherit de reguli, nu trebuie să se lase prea mult influențat de ele. După Diderot, domeniul muncii lui nu se întîlnește cu cel al traditorilor care au doar gust și se află astfel mai legați de reguli, care nu sînt decît precepte privitoare la bunul gust. El admite o totală opoziție între geniu și gust; marea diferență dintre ele constă în aceea că cel de-al doilea operează prin mijlocirea unei munci întemeiată pe reflecție, în timp ce celălalt se exprimă în mod vehement și spontan. Posedînd alte forțe, el are alte scopuri și, îndreptîndu-se către acestea, care sînt în general necunoscute și noi, el nu s-ar putea ocupa de detalii cu aceeași atenție ca și bunul gust. Rezultă de aici că opera de geniu amintește de *sublimul* lui Burke, în timp ce opera de gust corespunde noțiunii lui de *frumos*: „Gustul este adeseori separat de geniu. Acesta este un dar al naturii; producțiile lui sînt opera unui moment; bunul gust este opera studiului și al timpului; el pretinde cunoașterea unei multitudini de reguli, sau bine stabilite, sau presupuse ca atare; frumusețile pe care le produce el țin doar de convenție. Pentru ca un lucru să fie frumos după regulile bunului gust, trebuie ca el să fie elegant, desăvîrșit, lucrat fără ca asta să se vadă prea mult; pentru ca un lucru să fie de geniu, trebuie uneori ca el să fie neglijent, să pară a nu se supune nici unei reguli, abrupt, sălbatic. Sublimul și geniul

[1] *Pensées sur la peinture*, vol. 12, pp. 96—97.

Scanned with OKEN Scanner

strălucesc în Shakespeare precum fulgerele într-o noapte nesfîrșită, în timp ce Racine este totdeauna frumos; Homer este plin de geniu, iar Vergiliu plin de eleganță".

Nu putem să nu observăm că Shakespeare este pus aici de Diderot alături de Homer, și opus lui Racine, poetul favorit al autorului. „Regulile și legile bunului gust, continuă Diderot, ar fi ca niște obstacole în calea geniului; el le sfărîmă pentru a se avînta către sublim, către patetic, către maiestuos. Iubirea pentru acest frumos etern care caracterizează natura, pasiunea de a-și conforma tablourile nu știu cărui model pe care el l-a creat și în funcție de care posedă ideile și sentimentele legate de frumos: iată în ce constă bunul gust al omului de geniu. Nevoia de a exprima pasiunile care îl zbuciumă este neîncetat stingherită de gramatică și de uzaj: adeseori idiomul în care scrie refuză să exprime o imagine care ar fi sublimă într-un alt idiom. Homer nu putea găsi într-un singur dialect expresiile de care avea nevoie geniul său; Milton violează clipă de clipă regulile limbii sale, și caută expresii energice în trei sau patru idiomuri diferite."[1]

Nu este cu totul ușor să nesocotești regulile; trebuie să îți iei anumite obligații față de tine însuți, căci, făcînd asta, procedezi ca un geniu. Firește, regula nu este venerabilă decît în măsura în care nu este prea restrînsă, drept care Diderot discută părerile lui Aristotel cu privire la natura și la originea regulilor. „Să mă ierte Aristotel; dar este vicioasă critica atunci cînd deduce reguli exclusive din operele cele mai desăvîrșite ca și cum mijloacele de a plăcea nu ar fi infinite". Pe de altă parte, „geniul poate nesocoti aproape oricare dintre aceste reguli"[2]; trebuie totodată să admitem o anumită influență a geniului asupra regulilor însele. Experiența estetică fiind — datorită lor și capodoperelor lor — veșnic reînnoită, cum ar putea regula să o limiteze? Caracterul

[1] Articolul *Génie* din *Encyclopédie*.
[2] *Pensées sur la peinture*, vol. 12, p. 96.

Scanned with OKEN Scanner

infinit al surselor de plăcere, despre care ne vorbește Diderot, ne spune că regula nu ar fi întemeiată decît în cazul cînd i s-ar adăuga un supliment tacit, dar mereu prezent, care ar spune „pînă la noi ordine", adică pînă la o nouă operă de geniu care va schimba totul.

Dacă vrem să evităm anarhia, este firesc și cu totul explicabil ca geniului să nu i se admită de la bun început noutățile pe care el le propune. A aproba o operă înseamnă a o accepta ca exemplu vrednic de a fi urmat, or, în orice operă de geniu poate să existe o parte ce trebuie respinsă. Aceasta presupune o cercetare serioasă, care nu poate fi spontană și nemijlocită: aici începe rolul criticii.

A lua poziție față de critică însemna pentru Diderot a lua poziție față de chestiunea abia închisă, fără de rezultat, a Marii Certi dintre Antici și Moderni. Experiența estetică neputînd fi limitată, ce ar putea face anticii mai mult decît regula însăși? „Dar în timp ce există atîtea feluri diferite de a scrie, care, fiecare își are meritul ei particular, nu există oare un singur fel de a picta bine? Pentru că Homer este mai impetuos decît Vergiliu, Vergiliu mai înțelept și mai variat decît Tasso, Tasso mai interesant și mai variat decît Voltaire, îi voi refuza eu oare acestuia din urmă îndreptățitul meu omagiu? Moderni invidioși pe contemporanii voștri, pînă cînd vă veți înverșuna să-i înjosiți prin veșnicele voastre comparații cu anticii? Oare nu-i foarte stranie judecata care nu privește la antici decît ceea ce ei au frumos, așa cum faceți voi, închizînd ochii asupra defectelor lor, și care, dimpotrivă, privesc cu ochi mari la defectele modernilor, ținîndu-i cu încăpățînare închiși în fața frumuseților lor? Pentru a-i lăuda pe autorii care vă plac, oare veți aștepta totdeauna ca ei să nu mai fie? La ce le mai slujește oare un elogiu pe care nu-l pot auzi?"[1]

---

[1] *Salon de 1763*, vol. 10, p. 168.

Scanned with OKEN Scanner

Nimeni nu i-a atacat mai puțin pe antici decît Diderot. Nimeni nu a văzut mai bine decît el inimitabila măreție și frumusețe a sculpturii antice, nimeni nu a deplîns mai mult faptul că nu cunoaștem pictura antică decît datorită descrierii lui Pausanias. Asta în ceea ce privește arta lor plastică. În ceea ce privește poezia lor, e de ajuns să citățm entuziasmul său pentru Homer, care în acest caz, ca și în oricare altul, este totdeauna hotărîtor pentru cel care îl resimte: „Oricît ar fi de talentat un autor, el nu poate spune mai bine lucrurile decît Homer cînd le spune bine. Să-l ascultăm cel puțin, înainte de a încerca să-l depășim“[1]. Și, pe de altă parte, în al său *Discurs despre poezia dramatică*: „ce găsim aici? Nimic spiritual, ci numai lucruri atît de adevărate, încît aproape că ajungem să credem că le-am fi găsit și noi, ca și Homer. Noi, care cunoaștem oarecum dificultatea și meritul de a fi simplu, să citim aceste pagini; să le citim bine; și apoi să ne luăm toate hîrțoagele și să le aruncăm în foc. Geniul se simte, dar nu se imită“[2]. Diderot avea spiritul prea puțin religios ca să-și făurească o religie a antichității. Știe că din șaizeci de mii de statui antice cîte se găsesc la Roma și în împrejurimi doar vreo sută sînt frumoase, și numai vreo douăzeci desăvîrșite“[3]. Totodată le spune celor entuziaști că în antichitate nu întîlnești numai oameni de seamă: „Istoria antică vorbindu-ne întruna despre oameni de seamă ne îndreaptă arareori privirile asupra mulțimii, pe care nu ne-o închipuim a fi în timpurile trecute la fel de grosolană și de pervertită ca în zilele noastre: ajungem aproape să credem că nu puteai traversa o stradă din Atena fără să te întîlnești cu un Demostene sau cu un Cimon. După cum cei ce vor veni după noi vor putea să creadă, dacă spiritul filozofic nu va pătrunde în cele din urmă în istorie, că nu puteai traversa o stradă din Paris fără să te întîlnești

---

[1] *Lettre sur les sourds-muets*, vol. 1, p. 381.
[2] Vol. 7, p. 340.
[3] *Pensées sur la peinture*, vol. 12, p. 116.

Scanned with OKEN Scanner

cu un N***, cu un Malesherbes sau cu un Turgot"[1]. Şi în acest caz Diderot ştie să pună de acord entuziasmul cu un anume raţionalism. Însuşi acest raţionalism îl îndeamnă în mod firesc să caute cauze fireşti gradului de superioritate care se vădeşte, în unele domenii, la antici. Trebuie să ştim să descoperim aceste cauze fireşti, pentru a nu acorda oamenilor din antichitate o superioritate prea zdrobitoare în ceea ce priveşte darurile şi înclinaţiile lor; altminteri, am pierde cu uşurinţă orice speranţă de a-i egala şi, în general, orice temei de a ne ocupa de arte. Cauzele măreţiei lor sînt mai ales sociale. „De ce oare anticii au avut pictori şi sculptori atît de mari? Pentru că recompensele şi onorurile au trezit talentele, iar poporul, obişnuit să privească natura şi să compare producţiile artelor, a fost un judecător redutabil. De ce au avut muzicieni atît de mari? Pentru că muzica făcea parte din educaţia lor generală: fiecărui copil născut într-o familie de seamă i se înfăţişa o liră. De ce au avut poeţi atît de mari? Pentru că existau concursuri de poezie, iar învingătorul era încununat. Dacă vor fi instituite şi la noi aceleaşi concursuri, dacă ne va fi îngăduit să sperăm în aceleaşi onoruri şi în aceleaşi recompense, curînd vom vedea cum artele frumoase se îndreaptă repede către desăvîrşire." „În domeniul elocinţei este nevoie şi de altceva, iar Diderot se arată mai profund, admiţînd necesitatea libertăţii, proclamată de multă vreme de englezi. „Pentru a vorbi bine, trebuie să fii tribun al poporului sau să poţi deveni consul. După pierderea libertăţii nu mai există oratori nici în Atena şi nici în Roma; declamatorii au apărut în acelaşi timp cu tiranii."[2] Shaftesbury punea în legătură cu lipsa de libertate şi altceva, şi anume însăşi gloria artei franceze, poezia sa dramatică, şi ar fi într-adevăr interesant să punem în evidenţă conexiunile intime dintre libertatea nelimitată a

---

[1] *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, vol. 3, p. 331.

[2] *Salon de 1763*, vol. 10, p. 160.

Scanned with OKEN Scanner

muzei shakespeariene, pe de o parte, și geniul clasic al lui Descartes și Corneille, pe de altă parte, cu fondul social și politic din care s-au născut aceste două tulpini puternice.

Diderot vede altceva, urmînd întru aceasta părerea secolului său; el vede cum poezia se află în declin pe măsură ce se afirmă civilizația. Oare asta trebuie să ne bucure? „Verva le lipsește atît popoarelor barbare cît și popoarelor civilizate; verva le lipsește atît evreilor cît și grecilor; atît grecilor cît și romanilor; atît romanilor cît și italienilor și francezilor; atît englezilor cît și acestora din urmă. Pretutindeni întîlnim decadența vervei și a poeziei, pe măsură ce spiritul filozofic a progresat: oamenii nu mai cultivă ceea ce disprețuiesc. Platon izgonește pe poeți din cetatea sa. Spiritul filozofic vrea comparații mai stricte, mai riguroase; mersul său circumspect este dușman al mișcării și al figurilor. Domnia imaginilor dispare pe măsură ce se întinde cea a lucrurilor.“ Poezia își trage foloasele și măreția din slăbiciunea filozofică și din relele sociale: „Toate prejudecățile civile și religioase se risipesc; și este de necrezut cît de mult dăunează poeziei incredulitatea. Moravurile devin mai civilizate, obiceiurile barbare, poetice și pitorești [remarcați asociația] încetează; iar răul pe care această monotonă politețe îl face poeziei este de neînchipuit“. Concluzia ultimă pe care Diderot o trage din această stare de lucruri repetă ceea ce constituia măreția *Noii științe* de Vico, apărută cu cîțiva zeci de ani mai devreme: „Spiritul filozofic aduce cu sine un stil sentențios și sec. Expresiile abstracte care închid un mare număr de fenomene se înmulțesc și iau locul unor expresii figurate“. Cînd vrea să verifice exactitatea părerii sale, merge pe urmele *Nepotului lui Rameau*, alegînd totuși de data asta nu Palais Royal, ci palatul Tuileries; va auzi cum anticii sînt tratați aici foarte de sus: „Veți auzi cum ditirambul lui Pindar este tratat drept extravaganță; iar acel vultur adormit sub sceptrul lui Jupiter, care i se leagănă pe picioare, și ale cărui pene

Scanned with OKEN Scanner

freamătă de sunete armonioase este pus în rîndul imaginilor puerile". Și situînd din nou problema din punct de vedere social, Diderot ajunge la concluzia că: „nu Natura, care produce stejari la fel de mari ca aceia de altădată, nu mai produce astăzi capete antice; ci aceste capete uimitoare devin mărginite, fiind supuse la legea generală a unui gust nevolnic și atotstăpînitor" [1]. Astfel, teoria climaterică a lui Dubos și Montesquieu este înlocuită de cea a mediului social.

Nu am citat pînă acum decît argumente generale, dar Diderot le sprijină și pe exemple particulare, care ne fac să pătrundem din plin în viața celor antici. Pe sculptorii lor, de exemplu, îi favorizau moravurile contemporane. Cu mult înainte de Taine, Diderot ne explică rolul gimnaziilor: „Exercițiile de gimnastică produceau două efecte: ele înfrumusețau trupurile și popularizau sentimentul frumuseții". Grecii aveau o adevărată religie a nudului: „Sub soarele arzător al Greciei, bărbații erau aproape goi; ei erau goi în gimnazii, în băile publice. Pictorii se duceau în grup să deseneze mijlocul mlădios al Phrineei și sînii lui Thais. Statutul de curtezană nu era înjositor. Statuia unei zeițe era făcută după o curtezană. Avea aceiași sîni, aceleași coapse, cele pe care le mîngîiaseră atîtea mîini într-o casă de plăceri; aceleași buze, aceiași obraji văzuți acolo, pe care bărbații îi recunoșteau, și care continuau să fie adorate încă într-un templu și pe altare. Moravurile licențioase îi făceau pe bărbați și pe femei să-și dezgolească trupul clipă de clipă; religia era plină de ceremonii voluptuoase; bărbații care guvernau statul erau iubitori entuziaști ai artelor frumoase. Cînd o curtezană vestită prin frumusețea trupului ei rămînea grea, întregul oraș afla această veste, căci era un model neprețuit ce astfel putea fi pierdut; și trimiteau repede la Cos, după Hipocrate, ca să o facă să lepede. Iată cum o întreagă națiune devine luminată, și cum bunul gust se

[1] *Salon de 1767*, vol. II, pp. 131—132.

generalizează; apar artişti care creează capodopere, şi judecători care ştiu să le preţuiască“ [1].

Cultul nudului influenţînd asupra vieţii, după cum şi aceasta asupra lui, şi nudul şi viaţa influenţau asupra artelor care, împărţindu-şi această influenţă, o sporeau, adăugînd noi forţe celor existente. Ajungi să nu mai ştii cui trebuie să atribui onoarea iniţiativei în această mişcare generală: „Nu mă pot cu nici un preţ împiedica, dragă prietene, să-ţi vorbesc aici despre acţiunea poetului asupra sculptorului sau pictorului; a sculptorului asupra poetului; şi a amîndurora asupra fiinţelor însufleţite şi a lucrurilor neînsufleţite din natură. Mă întineresc cu două mii de ani ca să-ţi arăt cum în timpurile străvechi aceşti artişti se influenţau reciproc, şi cum ei influenţau natura însăşi, punînd pe ea o pecete divină“ [2]. Fiindcă Homer cînd îl cîntase pe Jupiter zdruncinînd Olimpul cu o singură ridicare din sprîncene, exista şi o statuie care să-l reprezinte pe acest Jupiter. Frumoasele picioare ale zeiţei Thiets sau sînii Venerei cîntaţi de Homer, deveneau o dogmă religioasă, înflăcărînd credinţa popoarelor. Rezultatele nu s-au lăsat aşteptate: „cînd, la ieşirea din templu, poporul recunoştea aceste calităţi la unii indivizi, era adînc impresionat“. „Nu mă pot împiedica să cred, adaugă Diderot, că atunci cînd poporul privea bărbaţii goi din băile publice, din gimnazii, sau pe cei care participau la jocurile publice, în tributul de admiraţie pe care, fără să-şi dea prea bine seama, îl plăteau frumuseţii, exista un amestec de sacru şi de profan, o ciudată îmbinare de libertinaj şi devoţiune. Un bărbat voluptuos care îşi ţinea iubita în braţe o numea regina mea, suverana mea, zeiţa mea; şi aceste cuvinte, serbede în gura noastră aveau un cu totul alt înţeles în gura lui. Şi asta pentru că erau adevărate; pentru că, într-adevăr, se afla în ceruri printre zei; pentru că se bucura cu adevărat

[1] *Sur la peinture par Webb*, vol. 13.
[2] *Essai sur la peinture*, vol. 10, p. 491 ss.

Scanned with OKEN Scanner

de făptura pe care o adora el și întreg poporul." Epitetele prin care eroii antici erau descriși ca niște zei nu trebuie deci să ne mire atunci cînd le întîlnim în poezia antică; mai uimitoare ar fi absența lor. Mai puțin se justifică faptul că aceleași epitete pot fi întîlnite frecvent în poezia noastră modernă, unde ele sînt lipsite de tot ceea ce putea să le explice prezența în textele anticilor. „Cînd vedem cum aceste epitete revin întruna, înțelegem că ele ne obosesc și ne plictisesc pentru că nu mai subzistă nici o statuie, nici un templu, nici un model la care să le putem raporta. Dimpotrivă, păgînul, de fiecare dată cînd le regăsea într-o poezie, se închipuia într-un templu, revedea tabloul, își amintea statuia care le generase" [1].

Pentru a măsura distanța care ne desparte de antici, este de ajuns să înțelegem cît de mult este influențată arta modernă de absența unui cult al nudului, caracteristică pentru moderni: „Nu vedem niciodată trupuri goale; religia și clima se opun... Nu știm de fapt ce sînt proporțiile armonioase. Această cunoaștere nu poate fi dobîndită datorită unei prostituate sau unui soldat din garda de onoare, după care trimitem de patru ori pe an. Și apoi veșmintele noastre corup formele. Coapsele noastre sînt strînse de jartiere. Trupul femeilor noastre este sugrumat de corsete, picioarele noastre sînt deformate de pantofi prea strîmți și prea tari. Avem cu privire la frumusețe două judecăți opuse, una convențională, alta teoretică. Această judecată contradictorie, conform căreia numim frumos în stradă și în cercurile pe care le frecventăm, ceea ce am numi urît într-un atelier, și frumos în atelier ceea ce ne-ar displăcea în societate, nu ne îngăduie să ne formăm un gust mai sever, căci nu trebuie să credem că putem face după voia noastră abstracție de prejudecățile noastre, și nici că putem avea orice fel de prejudecăți" [2].

---

[1] *Ibidem*, pp. 491—494.
[2] *Salon de 1767*, vol. 10, p. 118.

Scanned with OKEN Scanner

Indiferent de motive — am arătat aici doar cîteva dintre ele —, anticii sînt atît de desăvîrșiți, încît este firesc să fim ispitiți să-i imităm: „Dacă l-aș întreba pe un artist: «Cînd recurgi în atelierul tău la atît de multe modele, ce cauți tu de fapt? », nu aș fi nici șocat, nici surprins, dacă mi-ar răspunde: «Caut un model asemenea celor din antichitate»". Totuși, asta dovedește oare că putem înlocui observația naturii cu observarea antichității? Sigur că nu, și Diderot adaugă pe dată: „Antonie Coypel era desigur un om foarte inteligent, dat fiind că le-a spus artiștilor: «Dacă este cu putință, să facem astfel încît figurile din tablourile noastre să fie mai curînd modelele vii ale statuilor antice, și nu ca statuile antice să fie originalele figurilor pe care le pictăm»; și pentru ca să nu fim ispitiți să limităm această observație făcută de un pictor, doar la pictori, el o completează: «Același sfat li se poate da și scriitorilor»" [1].

Era firesc ca Diderot, entuziast admirator al artei antice, să-l admire pe marele Winckelmann. Totuși și Winckelmann este vulnerabil: el neglijează natura. De aceea Diderot îl atacă vehement, arătînd cît de mult greșesc atît cei care neglijează natura în favoarea antichității, cît și cei care neglijează antichitatea în favoarea naturii. Astfel, el proclamă sus și tare necesitatea colaborării dintre aceste două elemente. După ce a vorbit despre Winckelmann cu entuziasm, iată ce mai adaugă: „Dar mai puneți-i o întrebare, și anume dacă este mai important să studiem arta antică decît natura, fără cunoașterea, studierea și gustul căreia vechii artiști, în ciuda tuturor avantajelor de care s-au bucurat, nu ne-ar fi lăsat decît opere mediocre: «Arta antică, desigur, vă va spune el fără ezitare, arta antică»; și iată-l dintr-o dată pe omul cel mai inteligent, cel mai plin de căldură și cel mai înzestrat cu bun gust, noaptea, în mijlocul tîrgușorului To-

[1] *Pensées sur la peinture*, vol. 12, op. 115.

Scanned with OKEN Scanner

boso. Cel care disprețuiește arta antică în favoarea naturii, riscă să rămînă un artist mărunt, slab și meschin, atît prin desen, personaje, mod de a le drapa și expresie. Cel care va fi neglijat natura pentru arta antică, va risca să creeze opere pline de răceală, lipsite de viață și de toate acele adevăruri ascunse și tainice pe care nu le întîlnim decît în natură." În concluzie, Diderot arată marele rol al artei antice în raport cu arta noastră, în această frază capitală: „Mi se pare că ar trebui să studiem arta antică ca să învățăm să vedem natura" [1]. Cei doi mari maeștri ai artei din toate timpurile, arta antică și natura, își au fiecare rolul lor: trebuie să începem prin a studia arta antică, dar numai dînd prioritate valorică naturii, de vreme ce pe ea trebuie să o căutăm și către ea tinde întotdeauna munca artistului.

Așadar, anticii și arta lor, ca și, de altminteri, orice altă regulă, nu au o valoare definitivă. Geniul poate să nesocotească orice regulă, să propună noi principii care să li se opună celor vechi, el poate sfărîma orice barieră, deschizînd noi căi, care ne pot ajuta să cunoaștem mai bine

---

[1] *Salon de 1765*, vol. 10, p. 418. Pasajul următor din *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) dovedește că Winckelmann nu era poate chiar atît de intransigent: „Was... die Schönheit einzelner Teile des menschlichen Körpers betrifft, so ist hier die Natur des beste Lehrer: denn im einzelnen ist dieselbe ueber die Kunst, so wie diese im Ganzen sich ueber jene erheben kann... Da aber einige vollkommen gebildete Teile als ein sanftes Profil in den grössten Städten kaum einigemal gefunden werden, so müssen wir auch aus dieser Ursache (von dem Nackenden nicht zu reden) einige Teile an den Bildnissen der Alten betrachten." (ed. Fleischer 1913, p. 182—183). Polemica lui Diderot împotriva lui Winckelmann demonstrează că, scriind *Salonul din 1765*, își amintea bine de textele acestuia, recent citite. Putem deci presupune că ideile lui Winckelmann cu privire la influența moravurilor grecești asupra artei grecești, și cu privire la rolul jucat de nud în viața grecilor, nu au trecut neobservate de Diderot. O însemnare a lui Grimm *(Salonul din 1765*, p. 417*)* ne-ar îngădui poate să presupunem că Diderot cunoștea acea traducere proastă a *Istoriei arteila antici*, apărută în 1766.

Scanned with OKEN Scanner

natura, să ridicăm încă o cută a vălului care ascunde fața misterioasă a statuii din Sais.

Ar fi bine ca, înainte de a ne separa de opiniile lui Diderot asupra regulilor, să fixăm încă o dată, cu toată claritatea și precizia posibilă, raporturile care, după el, unesc sau despart geniul și regula. Gîndirea sa critică observă că există momente cînd opera unui geniu nu numai că nu se opune regulii, ci chiar devine o sursă a ei. Diderot a consacrat acestei apropieri dintre cele două extreme opuse, un mic tratat critic alcătuind *Proiectul de prefață* al unei culegeri cuprinzînd cîteva tragedii burgheze, printre care *Negustorul din Londra* și *Miss Sara Sampson*, care a rămas, de altfel, ea însăși în stare de proiect. El distinge în dezvoltarea noilor idei cîteva etape. Prima — și cea mai importantă — este oferită de geniu. Acesta, datorită însești forței sevei care îl silește să tindă către scopuri îndepărtate și necunoscute, nu finisează toate detaliile operei sale, lăsînd-o cu unele defecte, a căror corectare revine criticii ulterioare și noilor tentative pe care ea le inspiră. Această muncă ce urmează după prima creație a geniului, alcătuiește stadiul al doilea: „alte generații îi succed; defectele primei încercări dispar în urma strădaniilor lor repetate; forma operei se fixează; fiecare i se conformează; producțiile se înmulțesc. Între ele se stabilește o uniformitate care face ca succesul să devină mai dificil". Aici încep relele rezultate ale operei, odinioară denigrată pentru noutatea ei, dar aceste rezultate sînt necesare și fatale. Respectînd noile rezultate dobîndite prin travaliul asiduu exercitat de critică asupra operei create de geniu, autorii ce se află sub auspiciile ei cred că nu trebuie să se îndepărteze de ea, idee în care critica are slăbiciunea de a-i încuraja să se mențină. De unde și sterilitatea perioadelor de decadență, de unde și rolul negativ jucat de reguli. „Oricît de fecunde ar fi spiritele, nu mai poți vedea ceea ce ai văzut de o sută de ori. Personajele, situațiile, acțiunile sînt aceleași; primii autori au pus stăpînire pe ceea ce era mai adevărat, mai frumos, mai frapant, mai natural în

Scanned with OKEN Scanner

aceste situații; cei care vin după ei sînt expuși la a repeta aceleași lucruri; iar criticii, a căror meserie constă în a compara producția care apare cu cele care au precedat-o, arată asemănarea dintre ele, conformitatea, plagiatul, iar autorul este deznădăjduit; căci criticii nu au avut sagacitatea să vadă, sau corectitudinea de a fi de acord că lucrurile nu puteau fi altfel. Ce resurse inepuizabile pentru cei ce respectă genurile și regulile stabilite! Pentru a evita, în situații cu totul asemănătoare, exprimarea, gîndirea, situațiile deja folosite, autorii se refugiază în idei, expresii, sentimente, situații și cuvinte ciudate, care displac. Criticii atacă atunci opera în sine. Ei au, de altfel, de partea lor, rațiunea, bunul simț și judecata publică, ce a proscris opera". Chiar dacă această poziție nefericită este cu necesitate fatală, așa cum susține Diderot, trebuie totuși să facem o precizare: autorii nu puteau proceda altminteri, ei nu puteau ieși din cercul magic al preceptelor existente, doar pentru că le lipsea geniul. Odată cu apariția geniului, lucrurile se schimbă pe dată, deși critica rămîne un timp în expectativă. Arta se află înzestrată cu un nou ferment care, depășind toate piedicile, o va face să progreseze și să se dezvolte pe căi noi. Dar toate acestea nu au loc decît atunci cînd noul geniu află îndeajuns de multă forță și voință în el însuși, pentru a se elibera de regulile devenite prea strîmte. „În sfîrșit apare un om de geniu care socotește că singura resursă se află în nesocotirea limitelor strîmte pe care deprinderea și spiritul mărunt le-au impus artei". Din nefericire, aici începe jocul incorect al criticii. „Ce fac atunci toate acele capete mediocre, toți acei semidocți care nu știu să vadă esența lucrurilor? Ei se referă la autoritatea regulilor pentru a denigra noul gen; poporul îi crede; ei sînt adevărații lui legislatori. Ei nu înțeleg limba muzelor, deși noi vărsăm lacrimi de bucurie sau de tristețe; și condamnă opera". Totuși Diderot vede mai curînd în omul de geniu un om inteligent care a avut o idee strălucită. El nu-i conferă forța de a persevera și de a-și desăvîrși opera.

Scanned with OKEN Scanner

După Diderot geniul se oprește, descurajat la prima sa tentativă, iar ideile sale sînt preluate de alte națiuni și de alte medii, ceea ce dovedește că Diderot atacă în primul rînd și cu deosebire critica franceză. Firește, de îndată ce opera a triumfat în cercuri largi de auditori, spectatori sau cititori, critica cedează și jocul reîncepe. Opera denigrată nu mai este denigrată, ci, dimpotrivă treptat, este ridicată la rangul de capodoperă și de nou model pentru o nouă școală care, la rîndul ei, va fi foarte curînd depășită [1].

Oricum, și împotriva tuturor acestor obstacole și a tuturor luptelor pe care geniul trebuie să le dea cu necesitate, un lucru este sigur: dacă ne ridicăm la un punct de vedere ceva mai larg decît cel al criticii invidioase și cotidiene, trebuie să recunoaștem că nu există limite în dezvoltarea artei și că nici o perioadă, chiar aparținînd celor mai strălucite epoci ale istoriei artei, nu poate fi impusă ca o autoritate care să-i îngrădească eternul ei progres.

Totuși, anticii au un mare avantaj care, după Diderot, face ca situația lor să nu-și afle egalul: iată ideea pe care trebuie să o înțelegem la sfîrșitul acestui capitol.

Odată ce am admis că frumosul trebuie, prin definiție, să fie altfel decît realitatea, de vreme ce artistul, departe de a fi un riguros autor de portrete, trebuie mai curînd să dea ascultare modelului său lăuntric (punct de vedere pe care l-am stabilit în capitolul nostru despre frumos) rămîne să știm cum se alcătuiește acest model lăuntric.

Dacă astăzi l-am întreba pe un artist ce cale urmează, iată cam ce ne-ar răspunde el: „Fără să mă complic prea mult gîndind la toate astea, cînd vreau să fac statuia unei femei frumoase, dezbrac cît mai multe; toate îmi oferă atît părți frumoase, cît și părți diforme ale trupului lor; iau de la fiecare ceea ce au frumos. — Și cum îți dai seama că e frumos? — Din faptul că sînt con-

[1] *Projet de préface*, vol. 8, pp. 440—442.

Scanned with OKEN Scanner

forme cu canoanele antice". Din nefericire, nu astfel se poate da un răspuns la această întrebare, căci anticii nu aveau, la rîndul lor, un model antic pe care să-l urmeze. Cum au ajuns deci ei să se conformeze acestui model lăuntric care, încă și astăzi ne pare absolut? Pentru a răspunde acestei întrebări, Diderot începe prin a aminti în ce constă după el frumusețea perfectă a unui om. „Modelul cel mai frumos, cel mai perfect de bărbat sau de femeie, ar fi un bărbat sau o femeie proprii în cel mai înalt grad tuturor funcțiilor vieții, și ajunși la vîrsta deplinei dezvoltări, fără a fi exercitat vreuna din aceste funcții". Căci însăși această exercitare i-ar fi alterat în mod necesar. Este firesc, după cum spun, ca realitatea să nu ne poată înfățișa un frumos ideal. Ce făceau anticii în acest caz? Ei au făcut să dispară, cu premeditare și treptat, toate cauzele care ar putea corupe această frumusețe ideală. „Printr-o îndelungată observare, printr-o mare experiență, prin compararea organelor cu funcțiile lor naturale, printr-un tact desăvîrșit, printr-un bun gust, un instinct, un fel de inspirație dăruită doar cîtorva genii, poate printr-un proiect, firesc în cazul unui idolatru, de a înălța omul deasupra condiției sale, și de a-i imprima un caracter divin, din care să lipsească toate servituțile vieții noastre nevolnice, sărmane, meschine și nefericite, ei au început prin a simți marile alterări, diformitățile cele mai grosolane, marile suferințe. Iată primul pas care nu a schimbat propriu-zis decît ansamblul sistemului animal sau cîteva dintre părțile lui principale". Dar asta nu este totul, și aceeași căutare, pe jumătate instinctivă, pe jumătate rațională, se îndreaptă către corectarea unor detalii din ce în ce mai minuțioase și mai subtile, de care depinde totuși frumusețea perfectă. „Cu timpul, printr-o înaintare lentă și neputincioasă, printr-o îndelungată și dureroasă orbecăire, printr-o concepție ascunsă, secretă, de natură analogică, rezultat al unei infinități de observații succesive a căror amintire se stinge, dar al căror efect rămîne, reforma s-a extins la părți și mai mici, de la acestea, la părți

Scanned with OKEN Scanner

încă și mai mici, și de la ultimele, la cele mai mici, la unghie, la pleoapă, la gene, la păr, ștergînd neostenit și cu o circumspecție uimitoare alterările și diformitățile naturii viciate, sau în originea sa, prin înseși necesitățile condiției sale, îndepărtîndu-se întruna de portret, de linia falsă, pentru a se înălța către adevăratul model ideal de frumusețe, către linia adevărată".

Or, și iată lucrul cel mai important, nu ne mai putem astăzi hotărî să procedăm la o astfel de orbecăire; dacă am face-o, ne-am întoarce la „starea de barbarie", „căci este singura condiție cînd oamenii, convinși de ignoranța lor, pot să se hotărască să întreprindă o bîjbîire atît de înceată; ceilalți rămîn mediocri, tocmai pentru că se nasc, spre a spune astfel, atotștiutori". Și iată de ce anticii, care au adăugat darurilor lor naturale această stare de ignoranță care i-a îndemnat să bîjbîie în căutarea unei cunoașteri, au o poziție pe care nici unul dintre popoarele moderne nu o mai poate avea. Acestea au nefericirea de a fi prea mult dominate de antichitate; neluîndu-și ochii de la ea, „ei studiază natura ca pe ceva perfect, și nu ca pe ceva perfectibil", caută să se apropie nu de adevăvărata frumusețe, ci de copia lăsată de antici. „A schimba natura în funcție de modelul antic, înseamnă a merge pe o cale opusă căii anticilor, care nu aveau un astfel de model". Pe de altă parte nimic nu poate înlocui starea de efervescență a celor care asistau la executarea unei asemenea creații, și nu, ca noi, la lucrarea îndeplinită: „credeți că nu există nici o diferență între faptul de a fi participat la prima școală și la taina ei, de a împărtăși spiritul național, de a fi însuflețit de căldura, și pătruns de vederile, de procedeele, de mijloacele celor care au făcut acel lucru, și faptul de a vedea pur și simplu lucrul gata făcut?"

Diderot exagerează aici poziția slabă a modernilor, căci și ei au trecut printr-o perioadă de barbarie. Afirmațiile lui se pot cel mult aplica artelor care au ajuns la o dezvoltare considerabilă la antici, ca de exemplu, și înainte de orice, sculp-

Scanned with OKEN Scanner

tura. Dimpotrivă, modernii au putut „orbecăi" în alte domenii, după cum o dovedesc arhitectura și muzica. În orice caz, este interesant să observăm că Diderot ni se înfățișează ca un partizan al artei ce își are izvorul într-un fond național; dacă ar fi trăit în zilele noastre, el s-ar fi alăturat celor care deplîng avîntul Renașterii, din cauza loviturii pe care le-a dat-o tradițiilor naționale din evul mediu.

Oricum, și asta ne interesează cel mai mult aici, datorită admirației sale pentru antichitate, Diderot se opune imitației absolute și forțate a acesteia și, din acest punct de vedere, se alătură taberei modernilor în cadrul Certei dintre antici și moderni. El nu ezită să vadă fericirea celor antici în lipsa lor de tradiție, și nefericirea modernilor în faptul că multe dintre capodoperele antice nu au fost pierdute și nici pentru totdeauna uitate. Iată ultima lui concluzie: „socotesc că motivul principal pentru care artele nu au putut, în nici un secol, în cazul nici unei națiuni, să ajungă la gradul de perfecțiune pe care l-au atins la greci, este că Grecia este singurul loc cunoscut de pe pămînt unde oamenii au purces să caute orbecăind, și că datorită modelelor pe care ei ni le-au lăsat, noi nu am putut niciodată, ca ei, să ajungem succesiv și treptat la frumusețea acestor modele ... și că, dacă aceste modele ar fi fost nimicite, avem toate motivele să credem că, siliți, ca și ei, să ne tîrîm în urma unei naturi diforme, imperfecte, viciate, am fi ajuns și noi ca și ei la un model original și prim, la o linie adevărată care ar fi fost mult mai mult a noastră decît este acum și decît poate să fie" [1].

---

[1] *Introduction au Salon de 1767*, vol. 11, pp. 3—18

Capitolul VI

CLASIFICAREA ARTELOR ȘI OPOZIȚIA DINTRE PICTURĂ ȘI POEZIE

După ce am luat cunoștiință de vederile generale ale lui Diderot asupra artei, ne este acum îngăduit să ne ocupăm de părerile sale asupra fiecărei arte în parte.

Pentru a ajunge la o diviziune a artelor, putem proceda, după cum bine știm, în trei feluri diferite: în funcție de mijloacele de imitație, în funcție de gradul mai mare sau mai mic de firesc în maniera dată, în sfîrșit, în funcție de mai mica sau mai marea claritate a simbolului, sau cum spune Diderot, în funcție de hieroglifele folosite de artă.

Cunoaștem bine prima diviziune, căci am întîlnit-o în capitolul consacrat imitației: o artă folosește culoarea, o alta marmura sau bronzul, cea de a treia cuvintele, o alta sunetul. Această diviziune este și cea mai generală.

A doua este bazată pe gradul de artificiu folosit de artist. Astfel, muzica folosește mijlocul cel mai natural, de vreme ce el este sunetul însuși, care, prin natura lui fizică, nu diferă de realitate; sunetul este natura însăși. Dimpotrivă, pictura este cea mai puțin naturală, pentru că ea folosește mijloace care nu există în realitate. Dacă eu cînt, profit astfel de exitența unui organ pe care îl fac să funcționeze în mod firesc; dacă, în schimb, cînt dintr-un instrument, în cel mai bun caz doar sensul simbolic a ceea ce realizez poate fi considerat o imitație, în sensul ei cel mai larg, ca expri-

Scanned with OKEN Scanner

mare, adică; natura sunetului este cu totul reală și nu îmi datorează existența ei decît ca unei cauze motrice. Dimpotrivă, cînd pictez, eu creez un lucru artificial, care nu există în natură, un lucru menit să ne iluzioneze nu numai ca simbol, ci și ca esență fizică ce nu își datorează existența decît mie însumi. Cînd ating o coardă, sunetul îmi datorează existența sa ca unui intermediar, ca unui agent care ar putea fi și o cu totul altă cauză de natură materială și accidentală, în timp ce tabloul îmi datorează existența sa ca unui creator al său, care l-a scos din neant. Sunetul este mult mai existent într-o coardă care tace, decît statuia într-un bloc de marmură: sunetul este produs de coardă, în timp ce statuia nu este nicidecum produsă de marmură.

Natura nonartificială a muzicii apare, deasemenea, în unele dintre caracteristicile sale, care îi sînt specifice. Obiecte disparate de diferite culori și de diferite forme, adunate pe o suprafață, vor ajunge să fie legate și topite laolaltă mai curînd de aer și de lumină decît de efortul artisului: „. . . veți vedea, ne spune Diderot, că aerul și lumina, aceste două elemente armonizatoare universale, le vor pune pe toate de acord, nu se știe cum, prin reflexe inperceptibile, totul se va lega împreună, contrastele se vor atenua, și privirea nu va mai găsi nici un cusur ansamblului". Pictorul rămîne dezarmat, în timp ce muzicianul are mult mai multe resurse. „Arta muzicianului care, scoțînd din orgă acordul perfect în do, îți aduce în ureche disonantele do, mi, sol, si, re, do, a ajuns să le armonizeze în mod desăvîrșit; arta pictorului nu va izbuti niciodată să facă asta. Căci muzicianul îți trimite în ureche sunetele înseși, în timp ce pictorul amestecă pe paleta lui nu carne, lînă, sînge, lumină de soare, aer din văzduh, ci pămînturi, sucuri de plante, oase calcinate, pietre sfărîmate, varuri metalice. De aici și imposibilitatea de a reda reflexele imperceptibile pe care și le aruncă obiectele unele altora; pentru el există culori opuse și care nu se vor împăca niciodată între

Scanned with OKEN Scanner

ele“ [1]. Poezia se află la mijloc între cele două extreme. Ea se poate sluji de mijloace artificiale dar se poate sluji și de mijloace naturale. Cînd se slujește de ochii noștri este artificială, cînd ajunge la noi prin urechile noastre, este naturală în ceea ce privește mijloacele sale, cuvîntul fiind un sunet.

Diferența dintre poezia recitată și muzică ar consta în conținutul simbolic, în hieroglifă, cum spune Diderot. După el, muzica este cea mai aptă să exprime clar gîndirea artistului, în timp ce pictura împarte această calitate cu poezia, care comportă anumite avantaje sub acest raport de care pictura este lipsită, iar, pe de altă parte nu posedă altele cu care pictura este înzestrată. Această ultimă diviziune a dat naștere la numeroase dificultăți, deci la probleme interesante. Scopul artistului fiind de a face cunoscute publicului anumite lucruri, el vrea să fie înțeles de acesta; de aceea intră aici în joc preferința acordată din acest punct de vedere, picturii sau poeziei. Ca urmare, s-a afirmat tendința de a elimina anumite subiecte din pictură, subiecte datorate poeziei și anumite subiecte din poezie, subiecte datorate picturii.

Această problemă, care i-a preocupat pe artiști, pictori sau scriitori, încă de multă vreme, a dus la apariția — în 1766 — lui *Laokoon*, celebra lucrare a lui Lessing. Pentru noi este important acum să ne dăm bine seama de felul cum Diderot privea această problemă, știind totodată dinainte că nu vom găsi la el o expunere sistematică și metodică.

Prima scriere a lui Diderot care prezintă un mare interes pentru noi este *Scrisoarea despre surdomuți* (1751)[2]. El se mulțumește doar să își pună întrebarea, dar într-un fel care ne face să înțelegem că își dă seama de toată întinderea ei. „Ei vor să le spun și de ce o pictură vrednică de admirație într-un poem ar deveni ridicolă pe

[1] *Salon de 1763*, vol. 10, p. 487.
[2] Vol. 1, pp. 385—386.

Scanned with OKEN Scanner

pînză. Şi datorită cărei ciudăţenii pictorul care şi-ar propune să redea cu penelul aceste frumoase versuri din Vergiliu:

> Interea magno misceri murmure pontum
> Emissamque hiemem sensit Neptunus, et imus
> Stagna refusa vadis, graviter commotus; et alto
> Prospiciens, summa placidum caput extulit unda[1]

Nu ar putea să surprindă acea mişcare neaşteptată prin care Neptun îşi înalţă capul din ape? De ce, zeul nepărînd atunci decît un om cu capul tăiat, capul său, atît de maiestuos în poem, ar face un efect atît de prost pe apă? Cum se întîmplă că ceea ce ne încîntă imaginaţia, displace privirii noastre? Natura frumoasă nu este deci una şi aceeaşi pentru pictor şi pentru poet?" Este arătat aici cum nu se poate mai limpede că tablourile poetice nu pot fi transpuse în pictură doar pentru că sînt frumoase în poezie. Argumentele cele mai generale ne sînt date în *Salonul din 1767*: dacă artistul cel mai iscusit, oprindu-se cu strictеţe la imaginea poetului, ne-ar arăta acest cap, atît de frumos, atît de nobil, atît de sublim în *Eneida* veţi vedea ce efect va obţine pe pînză. Pe hîrtie nu există nici unitatea de timp, nici unitate de loc, nici unitate de acţiune. Nu există nici grupuri determinate, nici pauze marcate, nici clarobscur, nici magie a luminii, nici înţelegerea umbrelor, nici tente, nici semitente, nici perspectivă, nici planuri. Imaginaţia trece repede de la imagine la imagine; ochiul ei îmbrăţişează totul dintr-o dată. Dacă discerne planuri, nu le gradează şi nici nu le fixează; se va prăbuşi în depărtări uriaşe; se va întoarce la ea însăşi cu aceeaşi repeziciune, şi vă va apăsa sub acele obiecte. Ea nu ştie ce este armonia, cadenţa, pro-

---

[1] *Eneida* I, 128. în trad. rom: „În vremea aceasta Neptun simţi că marea se frămîntă zgomotos şi că se dezlănţuise furtuna, şi că apele liniştite de la fund se ridicaseră deasupra. Se tulburâ adînc, şi, înălţîndu-şi capu-i liniştit peste valuri, privi atunci în larg." (Trad. Eugen Lovinescu, text revăzut şi note de Eugen Cizek, prefaţă şi note finale de Edgar Papu, Editura Tineretului, 1967, p. 71).

Scanned with OKEN Scanner

porțiile; ea îngrămădește, topește, pune în mișcare, apropie, îndepărtează, amestecă și colorează totul după bunu-i plac. Nu există în compozițiile sale nici monotonie, nici cacofonie, nici viduri, cel puțin în felul în care sînt înțelese în pictură. Nu tot așa stau lucrurile cu o artă unde cel mai mic interval rău conceput seamănă cu o gaură; unde o figură prea îndepărtată sau prea apropiată de altele două îngreunează sau frînge un ansamblu; unde o bucată de stofă boțită obosește privirea prin prea multele-i reflexe; unde o cută falsă întrerupe linia unui braț sau unui picior; unde o margine de draperie prost colorată intră în dezacord cu tot restul; unde nu este de ajuns să spui: « Gura lui era deschisă, părul i se făcuse măciucă, ochii îi ieșeau din cap, mușchii obrajilor îi erau peste măsură de încordați, o furie nespusă îl stăpînea »; dar unde toate aceste lucruri trebuie redate; unde nu este de ajuns să spui, ci unde trebuie să faci ceea ce poetul spune ....“[1].

Care pot fi motivele pentru care pictura nu poate să imite totdeauna poezia? Principalul dezavantaj al picturii, cînd o comparăm cu poezia, este necesitatea de a se limita la o singură clipă, fapt pe care îl cunoaștem foarte bine căci l-am întîlnit menționat de mulți autori ai secolului al XVIII-lea, de Shaftesbury, Richardson, Dubos sau Harris. „Fiecare acțiune comportă mai multe momente; dar am spus și repet că artistul nu are decît unul, a cărei durată este cea a unei priviri aruncate asupra obiectului“[2]. Totuși, așa cum am văzut din textele lui Shaftesbury, această regulă comportă anumite mici excepții. „Există doar cîteva împrejurări cînd, fără a dăuna nici adevărului și nici interesului celui ce privește tabloul, putem aminti momentul care nu mai este, sau anunța momentul care urmează. O catastrofă neașteptată îl surprinde pe un bărbat în mijlocul activității sale; el este pradă catastrofei și totodată este încă în plină activitate“[3]. Și tot aici Diderot

[1] *Salon de 1767*, vol. 11, p. 73.
[2] *Essai sur la peinture*, vol. 10, p. 429.
[3] *Ibidem*, p. 437.

Scanned with OKEN Scanner

dezvoltă, încă o dată, aceeași reflecție:„ . . . ca pe un chip care ar exprima durerea și, în același timp, un început de bucurie, voi regăsi pasiunea prezentă amestecată cu rămășițele pasiunii care trece; mai pot de asemenea rămîne, în raport cu momentul ales de pictor, fie în caractere, fie în acțiuni, urme persistente ale momentului care a precedat“ [1]. *Cugetările despre pictură* ne oferă un exemplu privitor la o asemenea excepție, la limită, față de regulă. „Iphigenia nu este încă sacrificată; dar îl văd apropiindu-se pe cel ce o va ucide purtînd marele recipient în care îi va strînge sîngele, și acest accesoriu îmi dă fiori de groază“ [2].

Să ne amintim totuși că toate aceste cazuri pictate nu sînt decît excepții. Regula decurgînd din însăși esența picturii vrea ca aici cele trei unități să fie respectate mult mai strict decît în arta dramatică. Iată prima: „Pictorul nu are decît un moment și nu-i este îngăduit să cuprindă două momente și nici două acțiuni“ [3]. Iat-o pe a doua: „Unitatea de timp este încă și mai riguroasă pentru pictor decît pentru poet; pictorul nu dispune decît de un moment aproape indivizibil“ [4]. A treia este

---

[1] *Ibidem*, p. 499.

[2] Vol. 12, p. 90.

[3] *Essai sur la peinture*, vol. 10, p. 497. cf. *Enciclopedia*, articolul *Compoziție* (ed. Assézat, vol. 14, pp. 200—201): „Legea unității de acțiune este încă și mai severă pentru pictor decît pentru poet. Un bun tablou nu va avea decît un subiect, sau chiar nu va înfățișa decît o singură scenă dramatică; și o singură dramă poate oferi materie primă pentru o sută de tablouri diferite“.

[4] *Pensées sur la peinture*, vol. 12, p. 89. Este ciudat că articolul *Compoziție* din *Enciclopedie*, la care tocmai ne-am referit, este mult mai intransigent cu privire la unitatea de timp decît toate celelalte mărturii pe care le citățm. Diderot nu admite aici nici o excepție la regulă: „legea acestei unități este mult mai severă pentru pictor decît pentru poet: acestuia din urmă ea îi acordă douăzeci și patru de ore; altfel spus, el poate, rămînînd verosimil, să adune laolaltă în intervalul de trei ore cît durează o reprezentație, toate evenimentele care s-au putut succeda în mod firesc în timpul unei zile. Dar pictorul *nu dispune decît de un moment aproape indivizibil* (cuvintele subliniate regăsindu-se într-una din *Reflecțiile* citate mai sus, aceasta trebuie pusă în legătură cu data arti-

Scanned with OKEN Scanner

teoretic aceeași pentru pictor și pentru poetul dramatic: ei pot înfățișa spectatorului tot ceea ce se înfățișează în mod *simultan* privirii lor. Această regulă generală este modificată oarecum în pictură doar datorită preceptelor particulare legate de compoziția unui tablou care nu îngăduie nici acumulare nici locuri goale. Aceste reguli ale compoziției sînt definite în pasajul următor: „Există trei feluri de linii preliminare: linia terminală a luminii, linia care echilibrează figurile și liniile perspectivei“ [1].

Dat fiind că pictura trebuie să se limiteze la un singur moment, întreaga atenție trebuie concentrată asupra alegerii acelui moment. Ce moment va alege pictorul? *Reflecțiile asupra picturii* ne răspund la această întrebare printr-un exemplu: „De ce hipogriful, care îmi place atît de mult în poem, mi-ar displăcea pe pînză? Vă voi spune un motiv, poate bun sau poate rău. Imaginea în închipuirea mea nu este decît o umbră trecătoare. Pînza fixează obiectul sub ochii mei și îmi impune caracterul lui diform. Între aceste două imitații există diferența dintre poate fi și este“ [2]. Altfel spus, mărginită în mod necesar la un moment, pictura nu poate alege decît un moment semnificativ. Un moment nesemnificativ nu este altul decît cel atît de strîns legat de nenumărate împrejurări care îl precedă sau îi urmează, încît este cu totul lipsit de interes fără de ele, și ne dezvăluie din subiectul său, mult prea puțin pentru a ne satisface. De aici și concluzia că pictorul trebuie să evite tot ce este trecător: „...lucrurile trebuie surprinse în starea în

---

colului din *Enciclopedie*); întreaga mișcare a compoziției sale trebuie să se raporteze la acest moment: *dacă observ o mișcare care aparține momentului care precedă sau altă mișcare care aparține momentului ce urmează, legea unității de timp este nesocotită*“. Această ultimă frază se opune textual oricărei posibilități de a admite și excepții, pe care Diderot le admite totuși în pasajele pe care le-am citat mai sus. Trebuie oare să le raportăm pe acestea la vreo lectură repetată din vreun autor care admite aceste excepții, ca Shaftesbury sau Harris?

[1] *Pensées sur la peinture*, vol. 12, p. 107.

[2] Vol. 12, pp. 77—89.

Scanned with OKEN Scanner

care se află, în felul cel mai durabil"[1]. Tocmai de aceea ca și Lessing, Diderot condamnă rîsul în pictură: „Un portret poate să aibă o înfățișare tristă, întunecată, melancolică, senină, pentru că aceste stări sînt permanente; dar un portret care rîde este lipsit de noblețe, de expresivitate, adeseori chiar de adevăr și, prin urmare, este un lucru prost. Rîsul este trecător. Rîdem cînd și cînd; dar nimeni nu rîde întruna"[2]. Dacă astfel se pune problema în cazul rîsului, cu atît mai grav va fi pentru un pictor inconvenientul prezentat de nenumăratele dulcegării mărunte ale vieții de societate, privitoare la etichetă sau la codul politeții: „Politețea, această calitate atît de plăcută și vrednică de prețuire în viața de societate, este mohorîtă în artele de imitație". Un exemplu îl întîlnim la Watteau care place numai datorită „peisajelor, culorii, grației personajelor sale și a veșmintor sale". Așa cum Shaftesbury, blestemînd aceleași mărunte obiceiuri, era deznădăjduit că nu va mai vedea vreodată renăscînd dialogul platonician, tot astfel Diderot vede salvarea picturii în absoluta ignorare a acestui gen de natură: „Adăugați platitudinii reverențelor noastre pe cea a veșmintelor noastre, a mînecilor noastre răsfrînte, a pantalonilor noștri strîmți, a pulpanelor de jiletcă pătrate și plisate, jartierele noastre ce ne strîng sub genunchi, cătărămile noastre încărcate de podoabe, pantofii noștrii ascuțiți. Îl desfid chiar și pe cel mai genial pictor sau sculptor să poată scoate ceva din acest sistem atît de meschin. Frumos lucru să vezi în marmură sau în bronz un francez strîns în jiletca lui cu nasturi, și ținîndu-i într-o mînă sabia și într-alta pălăria!"[3] Dacă artistul trebuie să înfățișeze acest gen de lucruri, se cuvine ca ele să fie cel puțin mai semnificative și mai stabile sub raport simbolic, și nu asemenea fleacuri care nu dăinuie decît o jumătate de secol: „artele de imitație au nevoie de ceva

---

[1] *Essai sur la peinture*, vol. 10, p. 483.
[2] *Ibidem*, p. 510.
[3] *Ibidem*, vol. 10, p. 499.

Scanned with OKEN Scanner

sălbatec, primitiv, izbitor și enorm. Voi accepta ca un persan să-și ducă mîna la frunte și să se încline, dar observați caracterul acestui om înclinat; observați respectul, adorația de care dă dovadă; observați cutele nobil drapate ale veșmîntului său, observați noblețea mișcării sale. Cine este cel care merită un omagiu atît de mare? Este zeul său? Este tatăl său?"[1]

Necesitatea care leagă pictura de un singur moment nu reprezintă singura diferență ce o separă de poezie. Mai există și diferența ce reise din claritatea expresiei, din hieroglifa utilizată. Această diferență este atît de pronunțată, încît Diderot nu ezită să facă din ea un criteriu al prioritătii, invenției în una din cele două arte. „Arta de a transmite ideile prin zugrăvirea obiectelor s-a născut fără îndoială și în mod firesc cea dintîi; arta de a le transmite fixînd vocile prin mijlocirea unor caractere este prea delicată; ea l-a înspăimîntat, neîndoielnic, pe omul de geniu care a imaginat-o". Odată cele două arte inventate, a apărut limpede că amîndouă prezintă anumite avantaje și anumite dezavantaje în ceea ce privește claritatea exprimării. Astfel, „pictura nu ajunge la operațiile inteligenței, și nu vom distinge între obiecte sensibile distribuite pe o pînză așa cum ar fi enunțate într-un discurs, legăturile care alcătuiesc judecata și silogismul; ceea ce constituie una din aceste ființe, subiecte ale unei propoziții; ceea ce constituie o calitate a acestor ființe, atribut; ceea ce înlănțuiește propoziția cu o alta, pentru a alcătui un discurs; într-un cuvînt, există nenumărate lucruri de acest fel pe care pictura nu le poate figura". Acest dezavantaj al picturii este contrabalansat de claritatea hieroglifei, prin ceea ce am spus că este mai nemijlocit natural în pictură: pictura „arată cel puțin „lucrurile„ pe care le figurează; și dacă, dimpotrivă, discursul scris le desemnează pe toate, el nu arată nici una. Picturile sînt totdeauna foarte incomplete; dar ele nu au nimic echivoc, pentru că sînt înseși

[1] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

portretele obiectelor pe care le avem sub ochi. Caracterele scriiturii se extind asupra tuturor lucrurilor, dar ele sînt instituite, nesemnificînd nimic în ele însele. Cheia tablourilor este în natură, și se oferă tuturor; cea a caracterelor alfabetice și a combinației lor este un pact al cărui, mister trebuie revelat; și el nu poate fi niciodată pe deplin revelat, pentru că există în expresiile limbii nuanțe delicate care rămîn în mod necesar nedeterminate". Lucrul cel mai greu de exprimat pentru amîndouă artele este mișcarea. În privința picturii, faptul este cunoscut și evident: „pictura fiind permanentă, caracterul ei nu poate fi legat decît de un moment. Dacă își propune să exprime fie și mișcarea cea mai simplă, ea devine obscură... Oricît de variată ar fi o acțiune, există totdeauna o anumită cantitate de termeni care o reprezintă; ceea ce nu se poate spune despre nici un fel de suită sau grup în pictură. Înmulțiți cît veți vrea numărul acestor figuri, între ele va exista totuși o întrerupere: acțiunea este continuă, iar figurile nu vor reda decît momente separate, lăsînd sagacității privitorului sarcina de a umple golurile. Între toate mișcările fizice și toate reprezentările reale există aceeași incomensurabilitate ca și între anumite linii și suitele de numere. Zadarnic sporim termenii între un termen dat și un altul, acești termeni rămînînd totdeauna izolați,neatingîndu-se, lăsînd între fiecare dintre ei un interval, ei nu pot niciodată corespunde anumitor cantități continui. Cum să măsori orice cantitate continuă printr-o cantitate discretă? De asemenea, cum să reprezinți o acțiune durabilă prin imaginile unor momente separate?" Diderot nu se gîndește aici la geometria analitică, prin care este stabilită o corespondență strictă între număr și linie. Apoi, argumentația lui nu este adaptată unor considerații estetice: el nu pare să înțeleagă ceea ce Burke înțelesese atît de bine, și anume că important în artă este mai curînd să dai iluzia existenței lucrului, decît să reproduci lucrul însuși. Constatarea imposibilității în care se află pictorul

Scanned with OKEN Scanner

de a fixa mișcarea nu aduce de altfel nimic nou: ne amintim că am întîlnit la Harris aceleași reflecții. Dimpotrivă, partea originală a gîndirii lui Diderot constă în aceea că a arătat un dezavantaj destul de asemănător în limba însăși, acest organ al poeziei. Limba fiind o vastă combinație de termeni, o mare parte dintre ei nu pot fi înțeleși de noi; totuși, dacă insistăm pînă la ultima limită, ajungem să acceptăm drept comprehensibili termeni absolut necunoscuți, adică primele elemente ale limbii, radicalele. „Dar acești termeni care rămîn într-o limbă în mod necesar neexplicați, adică radicalele, nu corespund oare destul de exact acelor momente intermediare pe care pictura nu le poate reprezenta? Și nu întîlnim oare același defect și de o parte și de cealaltă?“[1] Ceea ce de fapt revine la a spune că partea cea rea a picturii, imposibilitatea de a depăși momentul, se află contrabalansată de partea ei tare, de absoluta ei comprehensibilitate; în timp ce partea cea rea a poeziei, adică necesitatea de a opera cu elemente care nu sînt comprehensibile decît datorită unui pact, se află contrabalansată de partea ei tare, de continuitatea și succesivitatea ei.

În cazul lui Diderot, sîntem frapați de faptul că el compară astfel natura celor două arte, fără să-i imite pe predecesorii săi, care încercau să stabilească superioritatea uneia dintre ele. El se mărginește să le delimiteze domeniile: „Fiecare artă își are avantajele sale. Cînd pictura va ataca poezia pe terenul acesteia, ea va trebui să se dea bătută; dar va fi cu siguranță cea mai puternică, dacă poezia se hotărăște să o atace pe teritoriul ei“[2].

Dacă există o delimitare, nu-i va fi nicidecum de folos unui artist și artei sale să depășească limitele pe care i le pune în chip *firesc* esența însăși a acestei arte. Care ar fi, de exemplu, relele rezultate ale picturii care ar încălca domeniul poeziei?

---

[1] *Encyclopédie*, articolul *Encyclopédie*, vol. 14, pp. 433—435.

[2] *Salon de 1767*, vol. 11, p. 78.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a răspunde la această întrebare trebuie să ne dăm seama în ce constă această încălcare și să știm care sînt împrejurările în care se produce.

Pictura fiind redusă la a reprezenta obiecte vizibile, de îndată ce va voi să reprezinte obiecte invizibile, va încălca domeniul poeziei, altfel spus, va cădea în alegorie. Diderot este adversarul acesteia, semănînd întru aceasta cu Lessing care, de altfel, mergea pe urmele predecesorilor săi ce, ca Shaftesbury sau Dubos, se opuneau de asemenea modei secolului, datorită căreia s-au înmulțit alegoriile în pictură. „Știți, ne spune Diderot în al său *Salon din 1761*, că nu am aprobat niciodată amestecul de ființe reale și de ființe alegorice... Ființele reale își pierd din adevăr alături de ființele alegorice, iar acestea aduc totdeauna cu ele o anume obscuritate în compoziție“ [1]. Ideea acesta se referă la toate artele plastice, la pictură, dar și la sculptură, și în numele ei Diderot critică — într-un articol special — monumentul înălțat la Reims în cinstea lui Ludovic al XV-lea: „ ... acest monument comportă un defect mai considerabil, care îi va izbi cu putere pe oamenii ce posedă adevăratul bun gust. Amestecul de adevăr și de ficțiune le va displăcea. Acest meșteșugar ostenit ce se odihnește, pe o latură, este lucrul însuși; această femeie ce conduce, și acest leu ce o urmează, pe cealaltă latură, sînt emblema lucrului. Nu-mi plac asemenea opere disparate, în care nici o limită nu mai separă diferitele genuri de exprimare. Reuniți-le, așa cum sînt aici, și vă vor supăra privirea. De ce? Pentru că simțiți că nu pot alcătui un tot. Este ca și cum ai lipi o imagine în mijlocul unui basorelief“ [2]. Diderot este în acest caz atît de tranșant, încît nu cedează nici măcar în fața celor mai de seamă autorități sau a celor mai serioase exemple ce i-ar putea fi opuse: „Parcă îi văd fremătînd de indignare pe toți admiratorii lui Rubens; dar asta nu mă impresionează, atîta vreme cît bunul gust și adevărul îmi surîd. Amestecul din-

[1] Vol. 10, p. 108.

[2] *Le monument de la place de Reims*, vol. 13, p. 30.

Scanned with OKEN Scanner

tre fiinţele alegorice şi cele reale conferă istoriei înfăţişarea unei poveşti; şi, pentru a spune lucrurilor pe nume, acest defect desfigurează, după părerea mea, cele mai multe dintre compoziţiile lui Rubens. Nu le aud vorbind... Aşa cum se vede în vechile tapiserii din castelele noastre, ar trebui ca din gura fiecăruia dintre aceste personaje să iasă o legendă care să ne spună ce vor"[1].

Trebuie să remarcăm că în toate aceste pasaje Diderot se opune nu atît alegoriei în general, cît amestecului de alegorie şi realitate. În articolul *Compoziţie* din *Enciclopedie* el se arată intransigent faţă de personificările alegorice şi împărtăşeşte părerea lui Dubos [2] în ceea ce priveşte singura excepţie pe care o admite: „Se pare ... că artistului nu-i este îngăduit să le personifice decît pe cele (dintre calităţile metafizice) care au fost totdeauna personificate, dacă nu vrea să învăluie într-o obscuritate adîncă un subiect foarte limpede"[2]. Dimpotrivă, în *Salonul din 1761*, Diderot, recurgînd la altă excepţie, se declară pentru amestecul dintre alegorie, sau chiar figuri supranaturale, cu figuri reale, cu condiţia totuşi ca acest amestec să fie bine făcut. Susţine o atare idee apărînd împotriva unor critici tabloul lui Doyen *Lupta dintre Diomede şi Eneas*: „Zeilor săi li se aduce reproşul de a fi abia schiţaţi; ceea ce înseamnă că nu a fost înţeleasă concepţia compoziţiei sale. În tabloul său, zeii au o statură obişnuită, iar oamenii sînt uriaşi. Primii nu sînt decît genii tutelare. Artistul a vrut ca figurile sale să fie aeriene, şi acest mod de a şi le închipui mi se pare a dovedi geniu; numai că nu a ştiut să-l pună îndeajuns în evidenţă. Ar fi trebuit ca zeii săi să fie încă şi

---

[1] *Essai sur la peinture*, vol. 10, p. 500.

[2] „Ele nu trebuie introduse nici măcar acolo unde ar fi totuşi cu putinţă, în afară de scutul războinicilor sau de atributele personajelor principale, care sînt personaje istorice", şi aceasta doar atunci cînd sînt consacrate prin tradiţie (*op. cit.*, vol. 1, pp. 179—180). Dubos critică totodată cu multă vehemenţă, şi pentru aceleaşi motive, ciclul consacrat Mariei de Medici de către Rubens (*ibidem*, p. 183).

[3] *Encyclopédie*, articolul *Composition*, vol. 14, p. 202.

Scanned with OKEN Scanner

mai transparenți, mai ușori, de parcă ar fi lipsiți de trup; în schimb, s-ar fi cuvenit ca semnele divinității lor să fie încă și mai evidente, prin mijlocirea unor fapte cu totul neobișnuite săvîrșite de ei, așa cum pot fi văzuți în creația lui Bouchardon, unde *Ulise evocă umbra lui Tiresias*, și unde o mulțime de demoni străini aleargă spre locul sacrificiului". Acest pasaj este cu atît mai semnificativ cu cît se referă la un subiect de care se va ocupa și Lessing în al său *Laokoon*, declarîndu-l inadecvat pentru pictură: problema aici este în primul rînd cea a diferenței de dimensiuni dintre zei și oameni. Diderot revine la ea, de asemenea, în apologia pe care o face tabloului lui Doyen: „Pictorul a procedat cu înțelepciune cînd s-a îndepărtat de poet. În *Iliada*, oamenii sînt mai mari decît i-a făcut în mod obișnuit natura; dar zeii sînt uriași. Apollo, din patru pași, străbate o distanță enormă, pășind din munte în munte. Dacă pictorul ar fi păstrat această proporție între personajele sale, oamenii ar fi fost niște pigmei, iar opera și-ar fi pierdut din interes și din efect: ar fi reprezentat o ceartă între zei, și nu între oameni; dar trebuind să-i facă pe eroii săi de statură mai mare decît zeii, pictorului nu i-a mai rămas altă soluție decît să-i reprezinte pe aceștia din urmă în chip de genii, de umbre, de demoni" [1]. Totuși înseși cuvintele lui Diderot, constînd într-o laudă amestecată cu oarecare critică, pe care i le adresează lui Doyen, arată că el nu este cîtuși de puțin partizan al alegoriei, dat fiind că, introducînd în artele plastice figuri poetice, ea va depăși în mod necesar înțelegerea vizuală a celui ce privește.

Această animozitate împotriva depășirii limitelor proprii de către pictură este reciprocă, Diderot fiind, de asemenea, un adversar hotărît al principiului „ut pictura poesis", cuvînt de ordine al unei întregi școli și al unui întreg sistem. Pasajul următor din *Salonul din 1767* pare a afirma contrariul: „Ei au în minte doar:

«Ut pictura, poesis erit»

[1] Vol. 10, pp. 139—140.

Scanned with OKEN Scanner

și nu bănuiesc că este încă și mai adevărat că «ut pictura poesis non erit». Ceea ce este bun pentru pictură este totdeauna bun și pentru poesie; dar nu și viceversa“ [1]. Ar rezulta de aici o idee care ar fi contrarie celei afirmate de Lessing în al său *Laokoon*: după Diderot, poeziei i-ar fi îngăduit să se ocupe de tot ceea ce figurează în pictură. Dar în același *Salon din 1767* ni se va spune într-un mod mult mai explicit că nu era vorba decît de o butadă: în 1767, părerile lui Diderot se află într-un extraordinar acord cu cele din *Laokoon*, apărut cu un an în urmă: dacă Lessing ar fi putut cunoaște în manuscris *Saloanele* lui Diderot, față de care nutrea o adevărată venerație, el ar fi fost fericit să afle în ele propriile-i păreri. Dacă Grimm ar fi fost cel care ar fi scris rîndurile următoare lui Diderot, am fi fost ispitiți să vedem în ele o reminiscență din lectura lui *Laokoon*; dar, dimpotrivă, Diderot este cel ce-i scrie prietenului său Grimm, Diderot care, după propria-i mărturisire, nu cunoștea deloc limba în care este scris *Laokoon*. Așa cum ne apar acum aceste rînduri, ele alcătuiesc una din mărturiile cele mai prețioase cu privire la faptul că gîndirea celor doi mari critici contemporani mergea în aceeași direcție, atingînd, în treacăt, aceleași aspecte. „O, prietene! scrie Diderot adresîndu-i-se lui Grimm, iată un minunat prilej de-a părăsi cărările bătute, și de a-i întreba pe poeții italieni dacă ne vor putea vreodată transmite o înaltă idee despre frumusețe, tot scriind despre sprîncene de abanos, ochi iubitori și albaștri, față albă precum crinul, buze de coral, dinți strălucind de tinerețe, și cîte alte farmece ascunse într-un trup“. Diderot declară așadar război poeziei descriptive. Rămîne să cunoaștem care sînt argumentele criticului și prin ce înțelege el să înlocuiască aceste descrieri. „Adevăratul bun gust observă atent doar două trăsături, lăsînd restul pe seama imaginației. Detaliile sînt mărunte, ingenioase și puerile. Cînd înaintează cu noblețe în mijlocul armatei lui Godefroy, și cînd generalii încep să se privească

[1] Vol. 11, pp. 72—73.

Scanned with OKEN Scanner

între ei cu gelozie, Armida este frumoasă. Cînd trece prin faţa bătrînilor din Troia, şi cînd ei nu-şi pot stăpîni uimirea, Elena este frumoasă [1]. Iar cînd Ariosto mi-o descrie pe Angelica, din creştet şi pînă în tălpi [2], eu cred că, în ciuda graţiei, a dezinvolturii, a molatecei eleganţe a poeziei sale, Angelica nu este frumoasă. El îmi arată totul; şi nu mă lasă să fac şi eu ceva. Mă oboseşte, îmi pune la grea încercare răbdarea. Cînd un personaj merge, zugrăviţi-mi ţinuta şi graţia lui: închipuirea mea va completa restul. Dacă este aplecat, vorbiţi-mi doar de braţe şi de umeri: închipuirea mea va completa restul. Dacă îmi descrieţi mai multe amănunte, sînteţi pe cale să confundaţi genurile; încetaţi să mai fiţi poeţi, deveniţi pictori sau sculptori. Observ detaliile, pierd din vedere ansamblul, pe care o singură trăsătură, ca, de exemplu, acel «vera incessu» al lui Vergiliu mi l-ar fi arătat. " În continuarea acestor rînduri găsim cea mai bună explicaţie a faptului pe care ni-l semnala *Scrisoarea despre surdomuţi*: Neptunul lui Vergiliu ne-ar părea „decapitat" într-o pictură, în timp ce într-o poezie el nu face cîtuşi de puţin această impresie. Diderot recurge la un alt exemplu: „În lupta în care fiul lui Anchise este răsturnat din carul său, iar Venus, mama sa, este rănită de teribilul Diomede, bătrînul poet, în opera căruia aflăm modele pentru toate genurile de frumuseţe, spune că deasupra vălului pe care zeiţa îl ţinea între eroul grec şi fiul ei, se vedea capul ei divin şi frumoasele ei braţe, iar restul trupului îl zugrăvesc eu cu închipuirea". Sîntem înclinaţi să credem că, propunîndu-ne această idee a colaborării imaginaţiei cititorului cu cea a poetului, Diderot îşi aminteşte de părerile lui Burke despre poezie.

Diderot intră pentru o clipă în rolul unui poet, şi se întreabă cum lucrează acesta. „Presupun că, în timp ce începe lunga şi minuţioasa des-

---

[1] Cf. *Laokoon*, XXI.

[2] Lessing citează cele cinci strofe ale descrierii (cf. *ibidem*, XX).

Scanned with OKEN Scanner

criere a personajului său, poetul are în mintea lui întreaga înfățișare a acestuia: dar cum ne va transmite acest întreg? Dacă îmi vorbește despre păr, îl văd; dacă îmi vorbește despre frunte, o văd, dar această frunte nu se potrivește cu părul pe care l-am văzut mai înainte. Dacă îmi vorbește despre sprîncene, despre nas, despre gură, despre obraji, despre bărbie, despre gît, despre sîni, văd totul; dar fiecare dintre aceste părți, care îmi sînt succesiv indicate, nemaipotrivindu-se cu totalitatea părților precedente, el mă silește fie să n-am în închipuirea mea decît o figură incorectă, fie să retușez această figură o dată cu fiecare nouă trăsătură pe care mi-o spune." Avem aici ideea de succesiune în poezie, pe care Lessing o subliniază cu atîta insistență, și pe care a putut-o întîlni, ca și Diderot, în tratatul lui Jonathan Richardson. Așadar, poetul va trebui să aleagă o nouă cale, dar care? „O singură trăsătură, o trăsătură importantă, și lăsați restul pe seama imaginației. Iată adevăratul bun gust, iată bunul gust superior. Ovidiu îl posedă uneori. El spune despre zeița mărilor:

Nec brachia longo
Margine terrarum porrexerat Amphitrite [1]

Le voi spune deci poeților: mintea mea, imaginația mea nu pot îmbrățișa decît o anumită întindere, dincolo de care obiectul se deformează și îmi scapă. Solicitați-le deci să se îndrepte cu toată puterea asupra unei părți; și fiți siguri că totul va deveni nemăsurat. Cine va 'imgina statura uriașă a lui Apollo călcînd din munte în munte? forța lui Neptun care zguduie vulcanul Etna, și al cărui trident spintecă pămîntul pînă în centrul lui, și dezvăluie jalnicul mal al Styxului? puterea lui Jupiter, care zdruncină Olimpul cu o singură mișcare a negrelor lui sprîncene? O acțiune enormă

[1] *Metamorfozele*, I 13, 14. În traducere română: „Nici Amfitrita nu-și întinsese brațele de-a lungul țărmurilor pămîntului..." (Trad., studiu introductiv și note de David Popescu, Ed. Științifică, București, 1959, p. 3—4).

Scanned with OKEN Scanner

a întregului va produce același efect ca și enormitatea uneia din părțile sale."

Poezia dispune totuși și de alte mijloace pentru a zgudui imaginația, și anume de elementele sale acustice. Unul dintre acestea este ritmul. „Dacă poetul ar fi spus pur și simplu, în loc de «Amfitrita», zeița mării; în loc de «porrexerat», aruncase; în loc de «lungile sale brațe», brațele sale; în loc de «longo margine terrarum», în jurul pămîntului; dacă, slujindu-se de aceleași expresii, le-ar fi așezat într-o ordine diferită; nu ar mai fi existat imagini; nimic nu ar mai fi vorbit imaginației; nimic nu ar mai fi impresionat-o." Dar prin ritm nu sînt epuizate resursele muzicale ale poetului: îi rămîne alegerea sunetelor, consoane și vocale. „Independent de orice model, sunetele pline și viguroase ale cuvintelor «brachia», «longo», «margine», «terrarum» «porrexerat», «Amfitrita» nu îngăduiau imaginației să și-o închipuie pe Amfitrita cu brațe uscățive și scurte. Pentru a desemna un lucru mic nu este nevoie de o atît de mare deschidere a gurii. Natura sunetelor întărește sau slăbește imaginea; cantitatea lor o îngustează sau o extinde. Căci mare este puterea ritmului, a armoniei, a sunetelor." [1] Să ne amintim cu acest prilej anumite reflecții asemănătoare, pe care Diderot le-a putut citi în *Principiile de critică* ale lui Home, apărute cu cinci ani în urmă.

Cele două domenii, cel al artelor plastice și cel al poeziei, ajung astfel să fie limpede delimitate: artele plastice înfățișează privirii toate detaliile, nelăsînd nimic pe seama imaginației, poezia vrea să pună în mișcare imaginația, dîndu-i o orientare și așezînd-o pe calea pe care trebuie să o urmeze. De aici nu rezultă că pictorii și poeții trebuie să fie despărțiți printr-un zid de netrecut. „Îi îndemnăm cu stăruință pe pictori să-i citească pe marii poeți, și, de asemenea, pe poeți să privească operele marilor pictori; cei dintîi își vor spori bunul gust, ideile, elevația; ceilalți vor cîștiga în exactitate

[1] *Salon de 1767*, vol. 11, pp. 328—331.

Scanned with OKEN Scanner

și în adevăr. Multe tablouri poetice foarte admirate ar fi socotite absurde dacă ar fi transpuse în pictură!“ [1] În *Eseul despre pictură* el revine la această idee cu încă și mai multe detalii, ocupîndu-se, după cum se și cuvenea, în mod special de pictori: „Trebuie să-i răsfoim pe istorici, să-i citim cu nesaț pe poeți, să ne oprim îndelung asupra imaginilor lor. Cînd poetul spune: « summa placidum caput extulit unda », trebuie să modelăm acest cap; să simțim ce trebuie să luăm și ce trebuie să lăsăm ; să cunoaștem pasiunile blînde și pe cele puternice, și să le redăm fără crispare“.

Și iată ce exemplu ne dă, în continuarea acestor rînduri, cu un an înainte de apariția lui *Laokoon* de Lessing: „Laocoon suferă, dar nu este crispat; și totuși cruda durere șerpuiește în trupul său din călcîie și pînă în creștet. Ea ne impresionează puternic, fără a ne inspira groază“ [2]. Astfel, în mod simultan, deși în două țări diferite, două gîndiri critice, independente una de cealaltă, se răsuceau în jurul capodoperei sculpturii antice.

---

[1] *Encyclopédie*, articolul *Composition*, vol. 14, pp. 203—204. Comparați cu pasajul următor, extras din *Reflecții despre pictură*: „Poeții pot fi regăsiți în pictori, iar pictorii în poeți. Vederea tablourilor marilor pictori este tot atît de folositoare unui scriitor, pe cît îi este unui pictor lectura marii literaturi“.

[2] Vol. 10, p. 488. Diderot explică totuși altfel decît Lessing lipsa de crispare din grupul *Laocoon*; a se vedea, în această privință, pasajul următor: „Cel mai mult mă impresionează cînd privesc acest grup vestit... demnitatea omului, păstrată în ciuda celei mai crîncene dureri. Cu cît omul care suferă se plînge mai puțin, cu atît el mă impresionează mai mult“ (*Pensées sur la peinture*, vol. 12, p. 107 ss.). Lessing vedea aici un exemplu pentru o situație tranzitorie: suferința prea încrîncenată neaparținînd stărilor durabile, nu poate, după el, să figureze în artele plastice. Ea nu este decît polul opus al rîsului. Ideile lui Diderot se întîlnesc aici cu cele exprimate de Winckelmann în *Gedanken ueber die Nachahmung der griech. Werke*.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul VII

TEATRUL CA REPREZENTANT AL POEZIEI

În ciuda interesului foarte mare pe care îl acorda artelor plastice, Diderot a rămas totuși mai curînd scriitor. Principalul său interes se îndrepta totdeauna către poezie și literatură în general; este adevărat că a acordat prioritate poeziei dramatice, ramură intermediară, de vreme ce este cea mai plastică. El nu gîndea nicidecum ca un Lamotte sau un Fontenelle, ce socoteau că în Franța domnia poeziei a luat sfîrșit, sau care, în cel mai bun caz, o izgoneau în perimetrul unor specii ca epigrama, acrostihul sau madrigalul galant. Dacă arta în general este o adevărată preocupare religioasă și un sacerdoțiu, poezia, și mai ales teatrul, sînt prin excelență asta. Iată cum ne descrie Diderot impresiile literare pe care i le-a trezit lectura lui Richardson: „Sufletul meu era menținut într-un zbucium neîncetat. Eram pe calea adevărului! Și foarte mulțumit de mine însumi! După ce am terminat de citit cartea, mă simțeam ca un om la sfîrșitul unei zile pe care a folosit-o spre a face numai bine în jurul lui“ [1]. În acel moment el cunoștea părerile lui Rousseau cu privire la imoralitatea preocupărilor și plăcerilor literare și artistice care, iluzionîndu-ne doar, ne lasă totodată impresia că am răspîndit binele în preajma noastră, irosindu-ne astfel timpul

[1] Vol. 5, p. 214.

Scanned with OKEN Scanner

liber, entuziasmul și forțele nu spre a-l săvîrși cu adevărat, ci în lucruri zadarnice. Dar nu asta este și părerea lui Diderot: el nu ar spune că e mai puțin dificil să-ți trăiești bine ziua decît să faci o carte bună. Mai întîi, nu este cîtuși de puțin ușor să faci o carte bună. Apoi, după el, nu numai a scrie o carte bună este un gest profund moral, dar și a o citi. Te identifici eroului, faptelor lui nobile, sacrificiilor sale; prin chiar aceasta te pregătești să le repeți în cadrul realității: „Sacrificiul de sine ce are loc în mintea noastră este o dispoziție preconcepută de a ne sacrifica și în realitate“ [1].

Credeți cu adevărat că este ușor să faci o carte bună? Dimpotrivă, e foarte greu. E greu pînă și să-l înțelegi pe un poet: „Citirea poeților celor mai limpezi în exprimare comportă totuși și ea dificultăți ? Da, fără îndoială; și pot să vă asigur că există de o mie de ori mai mulți oameni în măsură să-l înțeleagă pe un geometru și care nu-l înțeleg pe un poet; pentru că la o mie de oameni de bun simț întîlnești un om de bun gust, iar la o mie de oameni de bun gust, un om posedînd cu adevărat un gust foarte ales“ [2]. Adăugați la aceasta și faptul că talentul de a fi poet este încă și mai rar decît acela de a fi pictor: „Există mai mulți Rubenși decît Homeri. La zece mii de tablouri frumoase, avem un singur poem frumos, la o mie de mari pictori, un singur mare poet“ [3]. Asemenea afirmații nu puteau fi acceptate de pictorii epocii, care i-ar fi replicat lui Diderot că este mai curînd scriitor decît pictor.

Dacă Diderot avea, în general, cu precădere gusturi de scriitor, putem afirma, pe de altă parte, că înalta demnitate a poetului trebuia în mod firesc să-i trezească simpatia. El regăsea în natura poetului anumite trăsături care îi erau caracteristice și lui însuși: „Nimic nu i se potrivește mai bine poetului decît nesocotirea lucrurilor acceptate

---

[1] Vol. 5, p. 214.
[2] *Lettre sur les sourds et muets*, vol. 1, p. 382.
[3] *À Falconet*, vol. 18, pp. 206—207.

Scanned with OKEN Scanner

de către cei mai mulți; nu-mi displace să o întîlnesc și în proză; autorul nu mai este un pedagog, iar opera capătă o factură liberă, ce poate fi pe placul bunului gust. Imaginea unui om ce rătăcește, plimbîndu-se la nimereală, atras de locurile și lucrurile ce-i ies în cale, oprindu-se aici, grăbind pasul dincolo, mă interesează altminteri decît cea a unui călător ce merge încovoiat sub povara bagajului său, și care înaintează oftînd din greu după o zi de osteneală, sau, dacă preferați comparația dintre un om ce susține o conversație și unul ce expune o lecție, puteți rămîne la aceasta din urmă“ [1]. Diderot a mărturisit o dată că, din cînd în cînd, își simțea o predispoziție către poezie; ne spune asta într-un pasaj din *Scrisoarea către surdomuți*, unde încearcă să explice ce este de fapt spiritul poetic. El caracterizează limbajul familiar, căruia îi sînt de ajuns claritatea, puritatea și precizia, și pe cel rostit de la catedră, care adaugă acestor avantaje pe cel al alegerii termenilor, numărului de silabe și armoniei periodului, dar el nu află poezie nici într-unul, nici în celălalt, nici unul neputînd fi numit limbaj poetic. El află cea mai bună definiție a acestuia, cea de limbaj emblematic, adică de limbă ce posedă o valoare simbolică datorită căreia ajunge să impresioneze atît inteligența cît și imaginația, emoționînd sufletul, la care ajunge atît prin sensul exprimat, cît și prin mijlocirea urechii: „În cuvintele poetului întîlnim un ce anume care pune în mișcare toate silabele, dîndu-le o nouă viață. Ce este acest ce anume? I-am simțit uneori prezența; dar tot ce știu este că, datorită lui, lucrurile sînt spuse și reprezentate toate în același timp; că în timp ce mintea le înțelege, sufletul este emoționat, imaginația le vede și urechea le aude, și că discursul nu mai este numai o înlănțuire de termeni energici care expun gîndirea cu energie și noblețe, ci și o întrețesere de hieroglife îngrămădite unele într-altele și care o zugrăvesc“. Și, o dată mai mult, Diderot subliniază, în concluzie, că este

[1] *Sur la peinture*, vol 3, p. 83.

Scanned with OKEN Scanner

greu nu numai să creezi poezie, dar și să o înțelegi: „...înțelegerea emblemei poetice nu este dată tuturor; trebuie să fii aproape în stare să o creezi, pentru a o simți cu putere“ [1].

Dacă natura poetului se caracterizează prin aceea că el poate să-și ia cele ce-i sînt de trebuință de ici și de colo, îndepărtîndu-se de drumurile bătătorite pe cărările cele mai neașteptate, dacă, pe de altă parte, poezia nu se poate mărgini la a interesa doar inteligența noastră, ci trebuie tot atît, și chiar mai mult, să ne emoționeze inima și să ne tulbure imaginația, cum ar putea ea accepta nenumăratele conveniențe ale unei civilizații prea avansate, dimpreună cu toate acele nimicuri ale vieții de societate ce zăgăzuiesc și sugrumă orice libertate prin toate acele piedici și obstacole pe care am văzut că le resping și toate celelalte arte. Sîntem mai serbezi într-o societate care ne-a șlefuit prea mult moravurile, poezia este mai sălbatică și mai barbară. Chiar dacă Diderot nu dorește să se întoarcă la mersul în patru labe, cum voia Rousseau, după Voltaire, el este totuși un adept entuziast al firescului în artă, și este primul care deplînge incompatibilitatea existentă între poezia aspră a naturii și afectarea modernă: „Moravurile noastre și-au pierdut din vigoare prin șlefuire; și nu cred că nu am îngădui pictorilor sau poeților noștri anumite idei care sînt adevărate, care sînt puternice, și care nu păcătuiesc nici împotriva naturii și a bunului gust“. Urmează cîteva exemple din Homer: „Nu ne-am întoarce privirea cu groază de la pagina unui autor, sau de la pînza unui pictor care ne-ar arăta sîngele tovarășilor lui Ulise curgînd pe la colțurile gurii lui Polifem, șiroind pe barba și pe pieptul lui, și care ne-ar face să auzim zgomotul oaselor sfărîmate sub dinții săi... Cine ar spune despre acest discurs homeric că este barbar: «Tatăl și mama ta nu-ți vor închide ochii. Peste o clipă, ciorile ți-i vor smulge din cap; parcă le și văd cum se adună

[1] Vol. 1, p. 374.

în jurul cadavrului tău, bătînd bucuroase din aripi“ [1].

Or, această falsă delicateţe prilejuită printr-un prisos de cultură nu este nicaieri mai primejdioasă decît în domeniul limbii. Limbajul nobil tinde să devină stăpîn absolut, eliminînd celelalte straturi ale limbii, mai vii şi, adeseori, mai originale, mai naţionale. Fenomenul se repetă totdeauna, şi-l putem observa atît în Franţa, cît şi în antichitate, la Roma; Diderot găseşte o mărturie în Seneca: „Vedem — în *Scrisoarea LVIII* — că limba latină sărăcise, ca şi a noastră, pe măsură ce se şlefuise: efect al ignoranţei şi al unei false delicateţe; al ignoranţei, care lasă să cadă în desuetudine cuvinte utile; al unei false delicateţe, care proscrie cuvintele ce rănesc auzul sau stingheresc pronunţarea. Pe atunci expresii din Ennius şi din Atticus erau învechite, aşa cum sînt astăzi multe expresii din Rabelais, Montaigne, Malherbe şi Régnier. Pe vremea lui Seneca Vergiliu începea să pară demodat. Nu se află altă maşină care să lucreze atît cît lucrează limba, şi nici vreuna atît de orgolioasă şi de pasivă ca urechea; şi una şi cealaltă tind să se elibereze de o stinghereală uşoară dar continuă“ [2]. Spunînd aceasta, Diderot întăreşte din nou opiniile lui Saint-Évremond şi ale lui Fénelon, oferindu-le noi exemple chiar şi în antichitate. Totuşi Diderot nu condamnă corectitudinea limbii. Nimeni nu cunoaşte mai bine decît el cît de mult datorează muncii armonia unui poezii; dar totodată nimeni nu deplînge mai mult decît el adevărul care se pierde cînd şlefuirea este dusă prea departe. Pagina pe care o citäm ar putea — cît priveşte sensul ei — să treacă drept o pagină scrisă de Saint-Évremond sau de arhiepiscopul de Cambrai: „Cît de bine ştiu să se folosească de armonia stilului poeţii şi oratorii, şi cum ştiu muzicienii să-şi desăvîrşească operele renunţînd la anumite acorduri şi,

---

[1] *Sur la peinture par Webb*, vol. 13, pp. 37—39.
[2] *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, vol. 3, p. 221.

din acordurile folosite, eliminînd anumite intervale! Aduc laude muncii oratorului, și a muzicianului și a poetului, dar condamn acea pretinsă noblețe din pricina căreia am exclus din limba noastră un mare număr de expresii energice. Grecii, latinii, care nu cunoșteau această falsă delicatețe spuneau în limba lor ceea ce voiau, și cum voiau. Noi, în schimb, vrînd să o rafinăm, am sărăcit-o, și neavînd adeseori decît un singur termen pentru a reda o idee, preferăm să comunicăm ideea cu mai puțină energie decît să nu folosim un termen nobil. Cît de mare pierdere reprezintă pentru aceia dintre scriitorii noștri ce au o imaginație puternică, absența atîtor cuvinte pe care le regăsim cu plăcere în Amyot și în Montaigne. Au fost la început excluse din limbajul nobil, pentru că trecuseră și în vorbirea populară; și apoi respinse de poporul însuși, care, în timp, se arată a-i maimuțări totdeauna pe cei mari, au devenit cu totul neuzitate. Sînt convins că în curînd vom avea și noi, ca și chinezii, o limbă *vorbită* și o limbă *scrisă*“ [1].

Acest travaliu operat pe corpul viu al limbii nu modifică numai materialul de care ea dispune, adică vocabularul ei, ci și spiritul ei, adică sintaxa. Una dintre problemele sintaxei este deosebit de importantă pentru limbajul poetic: cea a inversiunilor. Diderot i-a consacrat una dintre operele sale de critică importante, *Scrisoarea despre surdomuți*. Știm că el nu este primul care se ocupă de ea; chestiunea era dezbătută de multă vreme, iar Diderot adună doar argumentele într-un tot convingător. Cunoaștem aceste argumente, căci le-am întîlnit la cîțiva dintre predecesorii lui Diderot. Și el ne spune că „putem, mai bine decît oricare alt popor, să dăm glas inteligenței și că bunul simț, dacă ar fi întrebat, ar alege limba franceză; dar că imaginația și pasiunile ar prefera limbile vechi și pe cele ale vecinilor noștri. Că trebuie să vorbim franțuzește în societate și în școlile de filozofie; și grecește, latinește, engle-

[1] *Lettre sur les sourds et muets*, vol. 1, pp. 388—389.

Scanned with OKEN Scanner

zește, din amvon și de pe scenă; că limba noastră va fi limba adevărului, dacă vreodată adevărul se va întoarce pe pămînt; și că greaca, latina și celelalte vor fi limbile ficțiunii și ale minciunii. Franceza este făurită pentru a instrui, a lumina și a convinge, greaca, italiana, engleza pentru a influența, a emoționa și a înșela; vorbiți-i poporului grecește, latinește, italienește; dar înțeleptului vorbiți-i în franceză" [1]. Este o argumentare ce ne amintește de Bouhours, Saint-Évremond, Fénelon, Dubos și cîțiva alții.

Să mai adăugăm și defectele versului francez, așa cum ni le înfățișează, la rîndu-i, Diderot, și vom înțelege cîtă osteneală trebuie să-și dea poetul, dacă vrea să scrie în franceză: „...amintiți-vă mai ales că nu trebuie să-i reproșați autorului diviziunea monotonă a versului nostru alexandrin; o încetineală aproape inevitabilă, care se naște din imposibilitatea angambamentului; rimele noastre masculine și feminine, întotdeauna împerecheate două cîte două; interdicția inversiunilor îndrăznețe; sărăcia limbii rustice și lipsa de prozodie marcată în limba noastră în general" [2]. Și iată de ce cînd constata că proporția este de zece mii de tablouri frumoase la un singur poem frumos, Diderot adăuga: „Paleta poetului este limba sa. Gîndiți-vă de cîte ori se întîmplă ca această paletă să fie săracă fără ca să se afle în puterea geniului însuși să o îmbogățească. Poetul simte efectul, dar îi este cu neputință să-l redea. Natura i-a dăruit un suflet și o ureche sensibilă, dar limba refuză să-i ofere instrumentul de care are nevoie"[3]. Spunînd acestea, este evident că Diderot se gîndea la ceea ce el însuși considera a fi limba cea mai puțin poetică din lume.

Și totuși, să nu-l acuzăm pe Diderot de ingratitudine față de limba lui maternă. Cine a prețuit-o și a iubit-o mai mult decît el? Negăsind la îndemînă tot ce îi dorea, el se refugia în trecutul limbii sale:

---

[1] *Ibidem*, pp. 371—372.
[2] *Observations sur les Saisons*, vol. 5, p. 257.
[3] *À Falconet*, vol. 18, pp. 206—207.

Scanned with OKEN Scanner

„Există oare vreo stare de spirit pe care să nu o fi redat cu succes? Este zburdalnică la Rabelais, naivă în La Fontaine și Brantôme, armonioasă la Malherbe și Fléchier, sublimă la Corneille și Bossuet. Ia toate înfățișările la Boileau, Racine, Voltaire și la mulți alți scriitori de versuri și de proză. Să nu ne plîngem așadar. Dacă știm să ne slujim de ea, operele noastre vor fi tot atît de prețioase în ochii posterității, pe cît sînt operele anticilor în ochii noștri“ [1].

După ce am caracterizat părerile lui Diderot asupra poeziei în general, și învinuirile, dar și laudele pe care le aduce instrumentului folosit de ea, abordăm domeniul ce constituie cea mai mare glorie a lui Diderot: poezia dramatică și teatrul. Instinctele sale de scriitor înclinat către artele plastice l-au îndrumat în mod firesc către teatru, gen oarecum intermediar între poezie și pictură.

Diderot, ca un adevărat geniu modern, se sprijinea pe experiență, observație și autopsie, întemeindu-și argumentația nu pe un material tradițional și dobîndit de predecesorii săi, ci pe propria-i trăire. Interesîndu-se de teatru altfel decît contemporanii săi, el nu împarte obiectul analizat în categorii speciale, firești pentru oricare discipol al lui Aristotel și al scolasticii estetice. Nu putem găsi la el capitole referitoare la crima și la pedeapsa tragică, la natura pasiunilor noastre tragice, la scopurile tragediei, la feluritele caractere, la acțiuni etc. În mod firesc vorbește de anumite trăsături ale tragediei care se întîmplă să fie chiar cele pe care le-am arătat; dar nu se ocupă de ele metodic, și în virtutea unei deprinderi tradiționale, ci pentru că le întîlnea în calea gîndirii și observației sale. Vom încerca să adunăm aici părerile lui cu privire la anumite categorii tragice, dar munca noastră nu va fi de loc ușoară: nu vom găsi la el un material pregătit, palpabil, gata să intre în anumite categorii critice. Va tre-

[1] *Lettre sur le sourds et muets*, vol. 1, p. 392.

Scanned with OKEN Scanner

bui să parcurgem cu atenție diferitele documente, și să ne orientăm în funcție de diferite puncte de reper pe care le vom afla în aforisme și butade presărate ici-colo. Asta nu înseamnă că operele în care se ocupă de teatru sînt cu totul lipsite de un caracter sistematic: dar acesta este cu totul altul decît cel al poeticii tradiționale.

Principalele etape ale gîndirii lui Diderot se regăsesc în *Bijuteriile indiscrete* (1748), *Convorbiri în continuare la Fiul natural* (1757), *Discursul* ce se află după *Tatăl de familie*, și purtînd titlul de *Discurs despre poezia dramatică* (1758), și în sfîrșit, *Paradoxul cu privire la actor* (editat în 1830, scris cu întreruperi și în mai multe reprize între 1770 și 1773, și chiar pînă la 1778).

Bijuteriile indiscrete ni se înfățișează ca un roman dintre cele mai lubrice, în care autorul a inserat mai multe observații satirice dintre cele mai curioase. Între altele, aflăm aici un tablou satiric al teatrului și al tragediei clasice, care ne demonstrează totodată postulatele pe care le întemeia Diderot. După spusele lui Lessing însuși, acest pasaj din *Bijuteriile indiscrete* a avut o importanță primordială pentru direcția luată de ideile sale dramatice.

Dacă multă vreme s-a putut crede că Diderot nu s-a interesat decît tîrziu de artele frumoase, preocuparea sa față de dramă a fost întotdeauna evidentă. Într-adevăr, prima sa lucrare originală, venită abia la cîțiva ani după primele sale traduceri, îi este în parte consacrată. Totodată, acest interes nu s-a dezmințit niciodată de-a lungul întregii sale cariere literare și una dintre ultimele sale creații, cea pe care a terminat-o cu șase ani înainte de moarte, îi este consacrată în întregime. Aceste preocupări pentru dramă și teatru par a fi fost preferate de Diderot oricăror altora: niciodată imaginația sa nu se avîntă astfel, niciodată nu este atît de înflăcărată cînd urmărește alte idei.

Neocupîndu-ne, căci nu acesta este scopul nostru, de povestea mai mult decît licențioasă din *Bijuteriile indiscrete* — Diderot nu va scrie niciodată o operă serioasă fără un grăunte de lubrici-

Scanned with OKEN Scanner

tate, și o operă lubrică, fără un grăunte de seriozitate—, vom încerca să-i înfățișăm cititorului ideile autorului despre dramă, așa cum se află ele enunțate în cele cîteva pagini de satiră intercalate în această ciudată narațiune.

După Diderot, națiunea franceză nu poate fi învinuită că se dezinteresează de teatru, care, dimpotrivă, se bucură în fața ei de cea mai mare atenție. Din nefericire modul de a-l aborda este mai curînd greșit. Critica se poate referi la autor, la public și la actor. Or, nu actorii există pentru piesă, ci piesa pentru actori. Autorii și-au luat obiceiul de a scrie pentru anumiți actori și mai ales pentru anumite actrițe: „nu poți să nădăjduiești că o piesă va fi jucată cu oarecare succes, dacă nu te-ai gîndit să modelezi caracterele personajelor după viciile actorilor". La rîndul său, publicul pare a se arăta foarte dificil; dar acest rafinament constă de fapt în a pune bețe-n roate oricărui nou venit, și în a adula orice autor consacrat. Tragedia citată drept exemplu „era scrisă de un autor modern, aplaudat de multă vreme, astfel încît chiar dacă piesa lui ar fi fost cum nu se poate mai proastă, publicul ar fi continuat să-l aplaude". Cît privește actorii, același public, care nu se poate lipsi de ei, îi disprețuiește și îi consideră niște ticăloși (fenomen pe care Diderot îl va combate întreaga-i viață): „Un actor, sclav al publicului! un saltimbanc! Și măcar dacă acești oameni ar fi împovărați doar de condiția lor de actori; dar cei mai mulți nu cunosc bunele moravuri și sînt lipsiți de sentimente". Dacă publicul îi disprețuiește pe actori în mod oarecum îndreptățit, el trebuie totodată să știe că cel ce este virtuos s-ar rușina să se facă actor [1].

Favorita Mirzoza, pe care autorul o pune să vorbească despre tragedie, îi exprimă natura în termenii următori: „nu înțeleg regulile, și încă și mai puțin cuvintele savante în care sînt concepute; dar știu că numai adevărul place și impresionează. Mai știu și că perfecțiunea unui spectacol constă

[1] Vol. 4, pp. 276—279.

în imitarea atît de exactă a unei acțiuni, încît spectatorul, înșelat fără întrerupere, își închipuie că asistă la acțiunea însăși. Or, există ceva care să semene cu asta în tragediile pe care ni le lăudați?" Trebuie, dimpotrivă, să-i citățm pe antici, de exemplu pe Filoctet al lui Sofocle, ca model de firesc: „Citați-mi o piesă modernă care să reziste la același examen și să poată pretinde la același grad de perfecțiune". Mirzoza a putut citi același lucru în legătură cu Filoctet în textele arhiepiscopului de Cambrai.

Ce nu este firesc în piesele noastre moderne? Mai întîi intriga este de obicei atît de complicată, încît e cu neputință să crezi că se petrece într-un răstimp atît de limitat. Din această pricină, desnodămîntul unei piese nu este niciodată pregătit și firesc, ci totdeauna neașteptat și miraculos. Mai mult, dialogul, care dă viață unei piese, nu are nimic firesc : „Zadarnic încearcă autorul să se ascundă; ochii mei sînt pătrunzători, și eu îl văd întruna îndărătul personajelor sale. Cinna, Sertorius, Maxime, Émilie sînt clipă de clipă purtătorii de cuvînt ai lui Corneille... Le-aș spune modernilor: « Domnilor, în loc să puneți, cu sau fără rost, cuvinte de duh în gura personajelor voastre situați-le în împrejurări care să le silească să fie spirituale »".

Să mai adăugăm și că aceste opere, atît de puțin firești în sine, sînt reprezentate recurgîndu-se la o declamație și la o mimică ce înlătură orice iluzie posibilă. Rezultă din toate aceste defecte că un străin pe care am vrea să-l inducem în eroare, convingîndu-l că totul este adevăr și nu ficțiune, n-ar crede asta niciodată.

Să ne amintim că Diderot începe prin a afirma energic realismul în teatru; imitația trebuie să fie aici atît de riguroasă, „încît spectatorul, înșelat fără întrerupere, își închipuie că asistă la acțiunea însăși". Vom vedea că nu acesta este ultimul cuvînt al scriitorului în chestiunea respectivă.

Totuși, toate criticile pe care Diderot le va aduce teatrului clasic vor urma multă vreme direcția indicată de pasajele citate din *Bijuteriile*

Scanned with OKEN Scanner

indiscrete: ele vor viza lipsa de firesc din teatrul clasic.

Or, care este cauza răului? Ea trebuie căutată în acea nefericită înclinație pe care o are publicul de a nu accepta decît ceea ce este vechi și cunoscut de multă vreme, ridicînd obstacole în calea noilor autori. Publicul este guvernat de făcătorii de reguli, iar autorii, de public. Criticii, legislatorii artei și-au extras preceptele din anumite opere geniale; dar oare geniile, autorii acestor piese, ar fi de acord cu cei care spun că nu există alte căi pe care se poate merge? Presupunem care va fi răspunsul lui Diderot, după părerile sale generale cu privire la regulă: „De altfel, cu cît reflectez mai mult la arta dramatică, cu atît sînt mai supărat pe cei care au scris despre ea. Este o țesătură de legi particulare, din care s-au făcut precepte generale. S-a văzut cum anumite întîmplări pot produce efecte de seamă; și pe dată i-a fost impusă poetului necesitatea de a recurge la aceleași mijloace, pentru a obține aceleași efecte; în timp ce, dacă el ar fi privit lucrurile îndeaproape, ar fi văzut că efecte încă și mai de seamă pot fi produse prin mijloace cu totul opuse. Și astfel arta s-a supraîncărcat de reguli; iar autorii, supunîndu-li-se în mod servil, și-au dat uneori multă osteneală pentru a face opere mai puțin bune“ [1].

Au existat cîteva opere de primă mărime, ai căror eroi proveneau exlcusiv din clasele de sus ale societății: asta a fost de ajuns pentru ca să fie venerată și urmată regula care exclude din tragedie toate celelalte sfere sociale. Poporul devine sclav al regelui și al celor mari, iar literatura și tragedia colaborează în acest sens din toate puterile, în loc să se opună. Un popor liber posedă o scenă liberă, așa cum este scena engleză; un popor sclav posedă un teatru servil, așa cum este teatrul francez. Raționamentul lui Shaftesbury, care compară tragedia franceză cu tragedia engleză este reprodus de Diderot în

[1] *De la poésie dramatique*, vol. 7, pp. 343—344.

Scanned with OKEN Scanner

următorii termeni: „Un inconvenient prea obișnuit este acela că, din cauza unei venerații ridicole pentru anumite clase, ele devin curînd singurele ale căror moravuri sînt zugrăvite; utilitatea spectacolelor se restrînge, și poate că ele devin un canal prin care viciile celor mari se răspîndesc și se comunică celor mici. Cînd un popor este sclav, totul se degradează; trebuie să te înjosești prin ton și prin gest pentru a atenua adevărul, care rănește. Atunci poeții sînt ca și nebunii de la curtea regilor: ei pot vorbi liber doar în măsura în care sînt disprețuiți. Sau, dacă preferați, ei seamănă cu anumiți vinovați care, tîrîți în fața tribunalelor noastre, nu sînt iertați decît pentru că au știut să se dea drept nebuni. Noi avem comedii. Englezii au satire, într-adevăr pline de forță și de veselie, dar, lipsite de morală și de bun gust. Italienii numai drama burlescă“ [1]. Iată cele trei trepte ale libertății sociale. Francezii exagerează și mai mult răul, căci nu numai că nu vor să vadă pe scenă decît regi și prinți, dar nu observă în ei decît demnitatea rangurilor, și uită că și regii, și prinții au momente, au părți întregi din existența lor, cînd își uită măreția, spre a rămîne simpli oameni, ca noi.

Pentru a exista, tragedia nu trebuie deci să cadă în aceste defecte. Unde deci să căutăm exemple de cu totul altă natură? Înainte de orice, la antici. Sistemul dramatic, așa cum există el în Franța, cade în cel mai rău dintre defecte, cel de a juxtapune ceea ce este adevărat pe ceea ce este fals: „Sistemul dramatic cel mai rău înțeles ar fi cel pe care l-am putea acuza de a fi pe jumătate fals. Este o minciună neîndemînatecă, în cadrul căreia anumite împrejurări îmi dezvăluie imposibilitatea celorlalte. Aș accepta mai curînd amestecul unor lucruri disparate, căci cel puțin el nu este fals. Defectul lui Shakespeare nu este cel mai mare cusur care îl poate pîndi pe un autor. Doar că el este întrucîtva

[1] *Discours sur la poésie dramatique*, vol. 7, p. 370.

lipsit de bun-gust“ [1]. Ce mărturisire! Încă din 1758, Diderot mărturisește că vede mai puține defecte în arta „gotică“ a unui Shakespeare, decît în arta șlefuită și subtilă a tragediei franceze, iar defectele lui Shakespeare nu sînt prea grave, de vreme ce este incriminată doar lipsa de bun gust.

Pentru a reacționa împotriva acestei stări de lucruri care domnește în Franța, Diderot va repeta întruna cuvîntul său de ordine: „Le voi striga fără să ostenesc francezilor noștri: Adevărul! Natura! Anticii! Sofocle! Filoctet!“ [2].

Nicăieri anticii nu erau mai firești, nicăieri modernii nu sînt atît de puțin firești, ca în dialog. El este oglinda pasiunilor. A discuta despre el înseamnă a discuta despre felul în care autorul face să vorbească pasiunile și despre felul cum le concepe. Cum poate fi definit firescul în dialoguri? Trebuie să știi să găsești „sufletul momentului“ sau, altfel spus, „artistul trebuie să găsească ceea ce toată lumea ar spune într-un caz asemănător; ceea ce nimeni nu va putea auzi fără să recunoască pe dată ca aparținîndu-i“ [3]. Am putea cu ușurință crede că aceasta înseamnă să cobori nivelul tragediei, căci a vorbi astfel este aproape sinonim cu a vorbi ca toată lumea. Dar nu așa stau lucrurile, de vreme ce momentele importante care ar părea că exclud cuvîntul, îl suscită totuși: „Aproape toți oamenii vorbesc bine cînd trag să moară“ [4]. Un lucru mai ales dăunează tragediei franceze, deosebindu-se cu totul de tragedia antică: turnura spirituală și șlefuită a discursului. „Personajele nu trebuie să fie spirituale; dar autorul trebuie să știe să le situeze în împrejurări datorită cărora ele devin spirituale“ [5]. Trebuie să știi să imiți pînă și modul discontinuu în care se exprimă pasiunea:

---

[1] *Ibidem*, p. 374.
[2] *Dorval et moi*, *IIe Entretien*, vol. 7, p. 121.
[3] *Ibidem*, p. 103.
[4] *Ibidem*.
[5] *Ibidem*. p. 105.

Scanned with OKEN Scanner

„Pasiunea are în vedere o ideea principală. Ea tace și apoi revine la acea idee, aproape totdeauna prin mijlocirea exclamației". Și astfel o vorbire discontinuă, lipsită, după cît s-ar părea, de orice sens, posedă unul cu atît mai adevărat cu cît este mai adînc ascuns. Să mai adăugăm și că gestul și mimica actorului înlocuiesc toate legăturile riguroase ale unui discurs obișnuit. „Vorbim prea mult în dramele noastre; drept urmare, actorii noștri nu joacă îndeajuns". Diderot se gîndește aici la pantomimă, la acea pantomimă pe care anticii înșiși au separat-o de arta actorului — „de ce am separat ceea ce natura a pus laolaltă"? Să vedem acum ce găsim în locul acestor exigențe în tragediile noastre moderne. „Un ciripit opus adevăratelor căi ale naturii: iată ce numim noi « tiradă ». Nimic nu-i mai aplaudat și nimic nu-i mai de prost gust. Într-o reprezentație dramatică, spectatorul este ignorat de parcă nici n-ar exista. Căci ce oare i se adresează lui? Autorul și-a părăsit subiectul, iar actorul depășește limitele rolului său. Amîndoi coboară de pe scenă. Îi văd la parter; și atîta vreme cît durează tirada, pentru mine acțiunea este suspendată, iar scena rămîne goală." [1]

La toate acestea se mai adaugă și neajunsul prozodiei utilizate de autorii francezi. Neajunsul alexandrinului este cunoscut, al acelui alexandrin pe care Garrick, atunci cînd declama, îl simțea răsucindu-i-se în jurul gîtului ca un șarpe. Datorăm poate acest neajuns unei imitații nechibzuite a anticilor, unei imitații care nu ține seamă de împrejurările cu desăvîrșire schimbate. Am făcut tot ce se putea face ca să corupem genul dramatic. Am păstrat de la antici emfaza versificației, care se potrivea atît de bine unor limbi ce marcau puternic cantitatea și accentul silabelor, teatrelor spațioase, unei declamații acompaniate de instrumente muzicale; și am renunțat la simplitatea intrigii și a dialogului și la adevărul

[1] *Ibidem*, p. 106.

Scanned with OKEN Scanner

tablourilor zugrăvite.“ [1] Geniul este astăzi lipsit de ajutorul puternic al unui auditoriu alcătuit din optzeci de mii de persoane, al unui edificiu ce corespundea acestei cifre, și care poseda în chip firesc toate cele necesare. Dimensiunile uriașe ale edificiului creau modul de a juca al actorului, care sublinia ceea ce spunea printr-o exagerare și o emfază a declamației și a gesturilor [2].

Care va fi rolul jucat de această critică atît de vehementă făcută de Diderot celor trei unități? El nu le este potrivnic în principiu: „Legile celor trei unități, spune el, pot fi cu greu respectate, dar ele țin de bunul simț“ [3]. El ține cel mai puțin la unitatea de loc; această unitate, așa cum o înțelege Diderot, ne pare atît de atenuată, încît tinde să se preschimbe în opusul ei. De fapt, ea nu depinde decît de decoruri. Diderot visează la o schimbare instantanee a decorurilor. „Decorurile nu pot fi schimbate fără ca scena să rămînă goală; dar scena nu poate rămîne goală decît la sfîrșitul unui act. Astfel, de fiecare dată cînd anumite întîmplări ar cere schimbarea decorului, ele s-ar petrece în două acte diferite.“ Odată admisă schimbarea instantanee de decor, unitatea de loc nu mai este indispensabilă. Necesară pentru teatrul care îi era contemporan, ea ar fi astăzi mult mai puțin necesară, chiar în ochii ei. Diderot nu mai recurge la teoriile privitoare la neverosimil de care se slujeau predecesorii săi pentru a dovedi necesitatea unității de loc; el nu mai spune că este neverosimil ca, rămînînd nemișcați într-un fotoliu la teatru, să putem călători în imaginație prin locurile unde se află persoanajele de pe scenă. El nu-și mai ia argumentele decît din împrejurări exclusiv practice, arătînd că unitatea de loc este ncesară tocmai în măsura în care există o dificultate de a schimba decorurile.

---

[1] *Ibidem*, p. 121.
[2] *Ibidem*, p. 123.
[3] *I^er Entretien.*

Scanned with OKEN Scanner

El nu închide ochii asupra dezavantajelor acestei unități, și își bate joc, ca atîția alții, de scena conjuraților ce-și urzesc complotul chiar alături de victimă, în actul al doilea din *Cinna*. Un spectator inteligent nu poate găsi decît o singură explicație: „De vreme ce personajele stau pe loc, lui nu-i rămîne să presupună decît că locul este cel care pleacă“ [1]. Dorval aproape că se scuză că a păstrat unitatea de loc în piesa lui: a făcut asta, împotriva adevărului conform căruia acțiunea își schimbă locul, pentru că a socotit că așa e mai verosimil. Și astfel, de data aceasta, Diderot este de părerea lui Aristotel, care prețuia mai mult verosimilul decît adevărul însuși. Totuși, el ține la respectarea regulii, de vreme ce îi scrie doamnei Riccoboni, în legătură cu *Tatăl de familie*: „Oare credeți că fără regula unității de loc, nu v-aș fi arătat pe Sophie și pe doamna Hébert în mansarda lor?“ [2].

Diderot nu critică de fapt unitatea de timp; el o vede menținută chiar într-un teatru al viitorului: „Gîndiți-vă că cele douăzeci și patru de ore pe care personajele voastre le vor petrece, sînt cele mai zbuciumate și mai grele din viața lor“ [3]. Însăși această frază pare a ne explica atitudinea conservatoare a lui Diderot în această problemă. El vede astfel realizîndu-se pentru acțiune un maximum de tensiune; vrea ca tragedia să nu fie decît o criză, prin care, de altfel, să putem întrevedea trecutul, ceea ce este cu deosebire dificil într-o simplă expunere. Aceeași explicație a unității de timp apare și în rîndurile entuziaste privitoare la felul cum anticii își concepeau acțiunea pieselor lor: „O desfășurare simplă, *o acțiune surprinsă cît mai aproape de sfîrșitul ei, pentru ca totul să reprezinte cazul extrem*; o catastrofă mereu iminentă și îndepărtată tot timpul de o împrejurare simplă și adevărată“ [4].

---

[1] *Ibidem*, vol. 7, p. 89.
[2] *Réponse à M^me Riccoboni*, vol. 7, p. 405.
[3] *Discours sur la poésie dramatique*, vol. 7, p. 347.
[4] *Ibidem*, p. 316.

Scanned with OKEN Scanner

Unitatea de acțiune, apărată totdeauna chiar și de către adversarii regulii celor trei unități, este apărată și de Diderot, cel puțin într-o oarecare privință. El cere ca o operă dramatică, asemenea oricărei opere de artă, să zugrăvească doar trăsăturile principale, fără să se piardă în amănunte zadarnice, din pricina cărora ar păcătui împotriva unității de acțiune. „În societate, feluritele treburi sînt alcătuite din mici amănunte, care ar conferi adevăr unui roman, dar ar face dintr-o operă dramatică ceva lipsit de orice interes: atenția noastră se împarte, în societate, între nenumărate situații diferite; dar la teatru, unde nu sînt reprezentate decît anumite momente din viața reală, trebuie să ne consacrăm pe de-a-ntregul unuia și aceluiași lucru.“ [1] Dimpotrivă, Diderot nu dorește ca teatrul viitorului să reprezinte doar o singură acțiune. El critică sub acest raport felul cum sînt construite scenele contemporane: „pe ele nu poate fi niciodată arătată decît o singură acțiune, în timp ce în natură există aproape totdeauna mai multe acțiuni simultane, a căror reprezentare concomitentă ar produce asupra noastră efecte teribile.“ [2] Prin asemenea afirmații, Diderot tinde, fără îndoială, să atenueze considerabil unitatea de acțiune așa cum era ea înțeleasă în vremea sa.

Ca echivalent, Diderot introduce o nouă unitate, pe care o numește „unitate de discurs“; iată cum o definește el: „există în compunerea unei piese dramatice o unitate de discurs care corespunde unei unități de accent în declamație. Sînt două sisteme care variază, nu aș spune că de la comedie la tragedie, ci de la o comedie la o altă comedie, sau de la o tragedie la o altă tragedie. Dacă lucrurile ar sta altfel, poemul sau reprezentarea ar comporta un viciu de construcție. Personajele nu ar avea între ele acea legătură, acea potrivire necesară chiar atunci cînd contrastează. Am simți în declamație disonanțe care

---

[1] *Dorval et moi, I^er Entretien*, vol. 7.

[2] *Ibidem, II^e Entretien*, vol. 7, p. 119.

Scanned with OKEN Scanner

ne-ar răni urechea. Am recunoaşte în poem ceva care nu este făcut pentru societatea unde se află".[1] Acest pasaj se referă evident mai ales la actor: munca lui va dura o viaţă. Să mai adăugăm şi că această unitate de accent în spunerea unui actor devine unitate de joc pentru ansamblul unei trupe. „Unitatea de discurs" ne pare mai uşor de înţeles şi mai admisibilă decît „unitatea de interes" introdusă, după cum ne amintim, de către Lamotte [2].

Întreaga critică a lui Diderot se dezvoltă, după cum am văzut, din perspectiva realismului: cuvîntul său de ordine pare să fie „firescul înainte de orice"; programul lansat în *Bijuteriile indiscrete* nu s-a dezminţit. Totuşi, marea sa iubire pentru adevăr în artă îl pune uneori într-o situaţie dificilă; este ciudat să-l vezi ce alegere face în anumite împrejurări. Astfel, nu prea ştie cum să explice rolul preponderent pe care îl au servitorii în anumite piese. Evident, în viaţa reală servitorii nu joacă un asemenea rol; postulatul adevărului ar cere deci să nu le fie atribuit nici în artă. Totuşi Diderot-Dorval ezită; el a introdus în piesa sa un servitor pentru a-i face acestuia plăcere, dat fiind devotamentul său. De altfel, nu există oare un adevăr mai profund decît cel al moravurilor? „Fiindcă sînt valeţii noştri, au încetat oare să mai fie oameni?" În ceea ce priveşte subretele, trebuie menţinute în piese, dată fiind prăpastia care există între copii şi părinţi, din pricina căreia devine singura confidentă a eroinei: „Să rămînă deci pe scenă, spune în concluzie autorul, pînă cînd educaţia noastră va deveni mai bună, iar taţii şi mamele vor fi confidenţii copiilor lor" [3].

---

[1] *Ibidem*, pp. 106—107.

[2] Această „unitate de discurs" îi preocupa de multă vreme pe dramaturgii spanioli. Comparaţi părerea lui Bartolomè Torres Naharro din a sa *Propaladia* (1517) cu cea a lui Lope de Vega din *Arte nuevo de hacer comedias* (1609).

[3] *Dorval et moi*, *I^er Entretien*, vol. 7, p. 90.

Scanned with OKEN Scanner

Atent în permanență la alegerea pe care trebuie să o facă între adevăr și convențiile tradiționale, Diderot nu își îngăduie să ignore nici cele mai mici amănunte. În *Fiul natural* se bea ceai. E un obicei cît se poate de extravagant. Totuși, el îl poate justifica, spunînd: eroul a călătorit în Olanda și a putut deci cunoaște folosirea ceaiului!

Oricum, Diderot abordează problema reformei teatrului în numele adevărului, construind un teatru al viitorului.

Sterilitatea teatrului contemporan era evidentă pentru Diderot. Autorii dramatici se justificau invocînd sărăcirea subiectelor, după ei, epuizate. Diderot le dă dreptate, combătîndu-i totodată: dramaturgii nu mai găsesc idei pentru că și-au prescris limite prea strîmte. Diderot proiectează o revoluție a genurilor dramatice.

Nimic nu-i mai dificil decît să-ți păstrezi libertatea de a judeca în materie de literatură; criticii îi place să terorizeze și totuși, ea însăși este cum nu se poate mai mărginită.

Cînd există un gen, e greu să introduci un altul nou. Dacă totuși îl introduci, intervine o altă prejudecată: „curînd se afirmă că cele două genuri adoptate se învecinează și se ating“ [1], ceea ce falsifică natura amîndurora. De ce se procedează astfel? După cum știm, sîntem obișnuiți să judecăm o operă în mod *absolut*, în funcție de opere deja existente. Nimic mai eronat. „Rațiunea poetică“ nu există deci înainte de orice operă? [2] Cîte judecăți greșite, cauzate de asemenea apropieri prea grăbite, pe de o parte, și de tendința ce conservă regulile și modelele, pe de altă parte! Iată un exemplu: „Unul din primii noștri critici s-a înșelat astfel. El a spus: «Anticii nu au avut operă, deci opera este un gen condamnabil». Dacă ar fi fost mai circumspect sau mai instruit, ar fi spus, poate: «Anticii nu

[1] *Discours sur la poésie dramatique*, vol. 7, p. 308.
[2] *Ibidem*, p. 310.

Scanned with OKEN Scanner

aveau decît o operă, deci tragedia noastră nu este bună». Dacă ar fi fost un și mai bun logician, el n-ar fi făcut nici unul din aceste două raționamente“ [1].

Arta dramatică modernă oscilează între doi poli extremi, tragedia și comedia, nevoind să se oprească undeva, între ei doi. Diderot este de o cu totul altă părere, împărtășind în această privință opinia lui Fontenelle: „Orice obiect moral comportă un mijloc și două extreme. Se pare deci că, orice acțiune dramatică fiind un obiect moral, ar trebui să existe un gen mediu și două genuri extreme. Pe acestea două le avem, întruchipate de comedie și tragedie; dar omul nu este totdeauna pradă durerii sau bucuriei. Există deci un punct intermediar între genul comic și genul tragic“ [2]. Luați ca exemplu — anticii reprezentînd din nou garanția autorității — *Hecira* de Terențiu: „Mă întreb cărui gen îi aparține această piesă. Genului comic? Dar ea nu stîrnește rîsul. Genului tragic? Dar ea nu trezește în noi simțăminte de groază, de milă și nici celelalte mari pasiuni. Totuși ea ne stîrnește interesul“, și, trecînd brusc la perioada contemporană, el își completează gîndul: „Și interesul nostrul va fi stîrnit, chiar dacă nu vom rîde în fața ridicolului, și nici nu vom tremura de spaimă în fața primejdiei, de către orice compoziție dramatică al cărei subiect va fi important, unde vom regăsi un ton cerut de împrejurările de seamă, și unde acțiunea va înainta printr-un hățiș de fapte ce ne va menține într-o stare de perplexitate. Or, mi se pare că asemenea acțiune fiind cea mai răspîndită în viața de toate zilele, genul care o va avea drept obiect va fi cel mai util și cu cea mai mare cuprindere. Voi numi acest gen «genul serios»“ [3].

Întrezărim în linii mari noul gen: el nu stîrnește rîsul, nu ne stoarce lacrimi, dar ne trezește

---

[1] *Ibidem.*

[2] *Dorval et moi, III^e Entretien*, vol. 7, p. 134—135.

[3] *Ibidem*, p. 135.

Scanned with OKEN Scanner

interesul. Chiar dacă ţintim o anume emoţie, ea nu va cîştiga prea mult teren şi nici nu va avea o prea mare influenţă asupra sufletelor noastre; marile pasiuni, atît groaza, cît şi mila, într-un cuvînt, pasiunile aristotelice, rămîn apanajul tragediei clasice, fiind astfel excluse din noul gen. Acesta va trebui să folosească tonul pe care îl avem în împrejurările serioase, interesîndu-ne, pe de o parte, pentru că se ocupă de lucruri care ne sînt foarte apropiate, iar, pe de altă parte, pentru că recurge la „un hăţiş de fapte“ şi la „perplexitatea“ noastră şi ne menţine într-o stare de curiozitate. Acest nou gen va fi oare despotic şi le va izgoni pe toate celelalte? Nicidecum: Diderot nu vrea să pună noi limite ci, dimpotrivă, să dea mai mare deschidere dramei. Sistemul este încăpător: „Odată fixat acest gen, orice pătură socială, orice acţiune importantă din viaţă vor putea fi raportate la una din părţile acestui sistem dramatic“. Tragedia şi comedia tradiţionale rămîn neatinse, ele îşi păstrează locul şi toate privilegiile, cu excepţia aceluia care exlude orice alt gen. Obţinem astfel trei mari domenii: tragedia, genul serios şi comedia, care epuizează tot ceea ce există în natură, în realitate. Dacă vrem să împingem sistemul pînă la ultimele limite, el va depăşi frontierele realităţii: „vreţi... să cuprindeţi aici adevărul şi himerele; lumea imaginară şi lumea reală? adăugaţi burlescul sub genul comic, şi miraculosul deasupra genului tragic“. Aceste două genuri nu pot face parte din teatrul serios şi, mai mult încă, nu pot să placă unui om de gust: „Burlescul şi miraculosul sînt în egală măsură în afara naturii; orice este împrumutat din domeniul lor strică natura. Pictorii şi poeţii au dreptul să îndrăznească totul; dar acest drept nu le îngăduie să contopească specii diferite într-unul şi acelaşi individ. Pentru un om de gust, Castor înălţat la rangul de zeu este tot atît de absurd ca şi burghezul gentilom ajuns dragoman la turci“. Vedem aici limitele înţelegerii lui Shakespeare şi Molière, în gîndirea lui Diderot.

Scanned with OKEN Scanner

Înseși aceste dezavantaje ale burlescului și miraculosului ne arată care sînt avantajele comediei și ale tragediei: „Genul comic și genul tragic sînt limitele reale ale compoziției dramatice". De aceea, „așezate la extremități, aceste genuri sînt mai frapante și mai dificile" [1]. Dimpotrivă și pentru motive asemănătoare: „genul serios are avantajul că, așezat între celelalte două, ne menține neobosit interesul, fie că se înalță către tragedie, fie că, dimpotrivă, coboară către comedie". Tragedia nu poate decît să coboare către genul serios, comedia nu poate decît să urce către același gen serios, prima fiind amenințată să cadă în miraculos, iar cea de-a doua în burlesc.

Genul serios nu are nimic comun cu tragi-comedia, care trece într-un mod prea brusc peste „bariera pe care natura a pus-o între genuri, apropiind două dintre cele mai îndepărtate: tragedia și burlescul. Ca exemple de tragi-comedie, Diderot citează cîteva care, de altfel, ne conving foarte puțin: *Hamlet* și „cele mai multe piese ale teatrului englez" [2], adică probabil întregul teatru englez — inclusiv Shakespeare în întregime —, din care este exclusă cel mult piesa *Caton* de Addison.

Diderot nu neagă superioritatea existentă în dificultatea însăși a tragediei și a comediei clasice: genul serios va fi o școală atît pentru poetul tragic, cît și pentru poetul comic; ei vor începe să se exerseze în acest gen, așa cum pictorul se exersează desenînd după modele antice. Acest studiu al modelului antic trebuie să se simtă îndărătul fiecărei picturi, ne spune Diderot, și trebuie să ajungem să simțim „genul serios" în fiecare tragedie și în fiecare comedie, acest gen nefiind altceva decît o reprezentare a omului în împrejurări reale și nu forțate [3].

Să încercăm să ajungem a înțelege exact pînă unde mergea reforma urmărită de Diderot,

---

[1] *Ibidem*, p. 136.
[2] *Ibidem*, p. 137.
[3] *Ibidem*.

Scanned with OKEN Scanner

și care era de fapt natura genului serios. „Nu atît subiectul, ne spune el, determină caracterul comic, sau serios, sau tragic al unei piese, cît tonul, pasiunile, caracterele și interesul suscitat". Altfel spus, unul și același subiect ne poate face să rîdem, să reflectăm sau să tremurăm de spaimă [1] Genul serios are drept scop să ne silească să reflectăm. El este, de altminteri, destul de încăpător pentru a cuprinde, la rîndu-i, o specie tragică și o specie comică: „Iată sistemul dramatic în toată întinderea sa. Comedia veselă, care are drept obiect ridicolul și viciul; *comedia serioasă*, care are drept obiect virtutea și îndatoririle omului; *tragedia (burgheză)*, care ar avea drept obiect nefericirile noastre domestice; tragedia, care are drept obiect catastrofele publice și nefericirile oamenilor de seamă" [2]. Cele două genuri subliniate, comedia serioasă și tragedia burgheză, umplînd, fiecare, lacuna existentă între cele două arte extreme, alcătuiesc împreună noul gen intermediar, „genul serios".

Rămîne să stabilim care este de fapt diferența dintre vechea tragedie clasică și această nouă tragedie domestică sau burgheză. În ciuda aparențelor, este foarte greu să precizăm cum vede Diderot această diferență. Ne amintim că el lăsa „marile pasiuni" pe seama tragediei clasice, a tragediei nobile; care sînt deci aceste sentimente tragice întîlnite în viața cotidiană? Vor fi mai puțin tensionate, mai puțin vehemente decît celelalte, adică decît „nobilele" pasiuni care sînt mila și groaza? Este tocmai ceea ce ni s-a părut că descifrăm în *Convorbirile* ce urmează după *Fiul natural* (1757). El ne spunea deci aici că un singur subiect, în funcție de felul cum este tratat, poate să ne facă să rîdem, să reflectăm sau să tremurăm de spaimă; diferența dintre o tragedie clasică și o tradedie burgheză pare a se reduce astfel la o diferență „de ton și de pasiuni". Totuși, cea de-a treia *Convorbire* întrevede o

[1] *Ibidem*, ss.
[2] *Sur la poésie dramatique*, vol. 7.

Scanned with OKEN Scanner

altă distincție între cele două genuri de tragedie, și anume o distincție legată de subiect: autorul ne spune aici că un destin surprins în cadrul vieții cotidiene este în măsură să ne intereseze mult mai mult decît destinul unui tiran din antichitate [1]. *Discursul despre poezia dramatică*, apărut un an mai tîrziu, după *Tatăl de familie* (1758), coroborează această a doua părere. Acest discurs, identificînd tragedia istorică cu tragedia clasică, ne arată că autorul unei tragedii domestice are un merit mai mare decît cel al unei tragedii istorice, de vreme ce, ca și poetul comic, el trebuie să-și inventeze în întregime subiectul, neputîndu-l găsi în istorie: „Tragedia domestică va avea de înfruntat dificultatea celor două genuri; pe de o parte, va trebui să producă un efect asemănător cu cel al tragediei eroice și, pe de altă parte, să-și inventeze subiectul, ca și comedia" [2]. Dacă deci, după propria mărturisire a lui Diderot, efectul obținut de cele două genuri ale tragediei rămîne același, cum ar fi oare cu putință ca spectatorul ce asistă la o tragedie burgheză să nu simtă marile pasiuni, adică mila și groaza, pe care le simte în prezența unei tragedii istorice, eroice sau clasice, acești trei termeni însemnînd unul și același lucru? Gîndirea lui Diderot nu este nici pe departe limpede în această problemă, și vedem aici un exemplu în privința a ceea ce spuneam, în primul nostru capitol, despre marea dificultate prezentată de studierea operei lui Diderot: trebuie să căutăm a rezolva o contradicție într-o argumentare pe care autorul nu a construit-o cu destulă limpezime, și aceasta în cazul cînd contradicția nu ar fi decît aparentă.

Ar mai trebui poate să combatem diferența dintre cele două genuri de tragedie, legată de diferența de subiecte. După opinia autorului, aceasta pare să se refere la faptul că acțiunea este situată în vechime, de vreme ce el numește

---

[1] *III*e *Entretien*, pp. 140—147.

[2] *Sur la poésie dramatique*, vol. 7, p. 332.

Scanned with OKEN Scanner

contrariul tragediei domestice, „tragedie istorică". Diferită este și clasa socială căreia îi aparțin eroii. Diderot nu-i expulzează din teatru pe regi și prinți, ci îi rezervă tragediei clasice, în timp ce domeniul tragediei domestice este realitatea contemporană, fără vreo interdicție cu privire la proveniența socială a eroului.

Aceste distincții nu ar fi decît cu totul exterioare, dacă nu ar exista încă un element care să li se adauge; acesta este admirabil numit: „uimirea tragică". Știm că uimirea reprezintă contrariul verosimilului, sau mai curînd al sentimentului verosimilului. Un lucru foarte verosimil pare cu ușurință obișnuit și, pe măsură ce devine mai puțin verosimil, el devine mai neobișnuit. Or, ne place ca arta să ne uimească exact atît cît trebuie; de îndată ce uimirea noastră este prea puternică, începem să criticăm opera de artă și să susținem că ne sînt înfățișate lucruri ce nu se pot întîmpla. Pe de altă parte, noi acceptăm imposibilul mai curînd în realitate decît în artă, ceea ce este cu totul firesc, căci, de îndată ce aflăm cu certitudine că acest „imposibil" este real, el devine prin chiar asta posibil. Și astfel în artă orice imposibil este salvat, de îndată ce la baza perceperii noastre artistice se află ideea că faptul a cărui reprezentare artistică ne preocupă s-a produs în realitate. Aici se articulează ideea justeții tragediei istorice, figurînd încă în *Poetica* lui Aristotel. Rezultă că tragedia istorică poate trata subiecte mult mai neobișnuite și mai surprinzătoare decît tragedia domestică, și, mai ales, decît comedia, ale cărei subiecte, reprezentînd viața contemporană, trebuie inventate în întregime și se află sub controlul constant al criticii noastre, care este mult mai neputincioasă cînd e vorba de epoci îndepărtate, și, cu atît mai mult, de fapte acreditate numai de legende și de mituri.

În virtutea acestui argument, ajungem să înțelegem mai bine „generalitatea" comediei și „particularitatea" tragediei, distincție întîlnită în multe teorii despre dramă, atît la Diderot cît

Scanned with OKEN Scanner

și la Lessing. Iată ce ne spune Diderot în această privință: „Genul comic este constituit din specii, iar genul tragic din indivizi. Mă explic. Eroul unei tragedii este cutare sau cutare om: Regulus, sau Brutus, sau Caton; acesta și nu un altul. Personajul principal dintr-o comedie trebuie, dimpotrivă, să reprezinte un mare număr de oameni. Dacă, din întîmplare, i s-ar conferi o fizionomie atît de particulară încît să nu existe în societate decît un singur individ care să-i semene, comedia s-ar întoarce la propria-i copilărie, și ar degenera în satiră“ [1].

Care va fi situația noului gen serios în cadrul acestei scări alcătuită din genuri generale și particulare? Situația sa va fi și aici intermediară: „În cadrul genului serios, caracterele vor fi adeseori tot atît de generale ca și în genul comic, dar ele vor fi totdeauna mai puțin individuale decît în genul tragic“ [2], ceea ce înseamnă că genul serios este *uneori* mai individual decît genul comic. Din ce motiv? Dacă, în genul serios, caracterele ar fi tot atît de generale ca în genul comic, dacă nu ne-ar frapa prin ceva excepțional, ele nu ar mai avea nici o notă tragică și nu ar putea constitui nici măcar o tragedie domestică. De altfel, viața contemporană nu este lipsită de anumite evenimente atît de insolite, încît majoritatea oamenilor nu le trăiesc. Astfel, ea ne poate uimi și sili la reflecții profunde, ceea ce reprezintă scopul principal al genului așa cum îl definește Diderot. Totuși, aceste evenimente rămîn pe deplin supuse criticii noastre, neputînd depăși o anumită limită. Credulitatea noastră nu-și are aici locul, totul putînd fi verificat cu cea mai mare ușurință. Dimpotrivă, credulitatea noastră cedează în fața a tot ceea ce, petrecîndu-se la o foarte mare depărtare de noi, în timpuri străvechi, se sustrage criticii noastre sub raportul unor detalii; ea cedează, dar cu condiția, totuși, de a ne putea convinge, supunîndu-le unui

---

[1] *Dorval et moi, III^e Entretien*, vol. 7, p. 139.

[2] *Ibidem*, p. 140.

Scanned with OKEN Scanner

examen critic, de autenticitate sau, cel puțin, de verosimilul anumitor detalii importante. Genul serios admite astfel evenimente neobișnuite din viața contemporană, dar le exclude pe toate cele care profită de îndepărtarea lor în timp, pentru a se sustrage criticii noastre mereu treze. Iată cea mai bună explicație a situației intermediare a caracterelor din genul serios. Dacă, datorită îndepărtării sale în timp, subiectul unei tragedii istorice poate păcătui prin anumite situații neverosimile, însuși acest fapt va influența asupra tonului și pasiunilor din tragedie, care vor cădea într-o anumită exagerare cu care nu sîntem obișnuiți în viața cotidiană și pe care nu am îngădui-o în genul serios. Și iată de ce este cît se poate de firesc ca Diderot să perceapă o mare diferență de ton și de intensitate tragică între tragedia clasică și tragedia burgheză. Însuși faptul că exclude ritmul și versul din tragedia domestică, precum și felul cum motivează el aceasta, dovedesc că pentru el tragedia clasică era mai puțin adevărată, dar mai sublimă. El nu știe prea bine de ce îi refuză noului gen versificația: „acest gen cere oare un stil particular pe care eu nu mi-l pot închipui? sau adevărul subiectului și violența interesului pe care îl stîrnește refuză un limbaj simetrizat? Sau poate condiția personajelor este prea învecinată cu a noastră, pentru ca să putem admite armonia versificației?“ [1]. Versul devine aici simbolul caracterului sublim al tragediei istorice; tragedia domestică ne interesează și ne impresionează mai îndeaproape, dar prin chiar aceasta ea nu poate admite „armonia versificației“. Totuși, această armonie trezește în noi o bucurie superioară și posedă o savoare de sublim ce-i este cu totul specifică. Este evident că putem fi impresionați și emoționați, tot atît, și chiar mai mult, de o tragedie burgheză decît de o tragedie clasică, dat fiind că aceasta pune între ea și noi o asemenea distanță; totuși, din cînd în cînd, vom asista

[1] *Sur la poésie dramatique*, vol. 7, p. 332.

Scanned with OKEN Scanner

la o acțiune care ne va face să uităm de noi înșine și de starea noastră obișnuită, punîndu-ne în prezența unor fapte insolite prin măreția lor. Așa stînd lucrurile, ar fi mai corect să numim această tragedie superioară, o „tragedie eroică"; ea ne face să simțim distanța care ne desparte de erou, în timp ce noua sa antagonistă stîrnește în noi un sentiment de similitudine, care ne leagă de personajele ei. În prima, eroul este măreț, în a doua, el este doar nenorocit; în fața celei dintîi, admirăm, fiind cuprinși de milă, în fața celei de-a doua, sîntem doar cuprinși de milă.

Dacă aceasta este diferența dintre cele două specii de tragedie, ea trebuie să influențeze dialogul, care este oglinda pasiunilor. Nicăieri mai mult decît aici problema adevărului sau a exagerării necesare artei nu este atît de gravă și de dificilă. Cum se exprimă în realitate pasiunea? Ne amintim de critica zdrobitoare pe care Diderot o aplică sistemului tragic francez. Vorbește oare pasiunea împodobindu-și cuvintele, găsindu-și argumentele, folosind un discurs oratoric, simetric și ordonat? Nicidecum. „Pasiunea schițează. Ce face deci un poet care finisează totul? Întoarce spatele naturii." De aceea un discurs șlefuit este cel mai mare neajuns în teatrul francez, după cum am mai spus. Totuși, Diderot întîlnește aici o dificultate care i se pare de netrecut. „Dar Racine? Racine! la acest nume, mă prosternez și tac." Și va căuta acum să explice această contradicție dintre teoria sa și gustul său. „Există o tehnică tradițională căreia i se conformează omul de geniu. El este judecat nu în funcție de natură, ci în funcție de această tehnică. De îndată ce ne-am obișnuit cu un anume stil figurat, cu o anume limbă numită poetică, îi facem pe oameni să vorbească în versuri, și în versuri foarte armonioase, îndepărtîndu-ne de la adevăr, spre a ne opri cine știe unde." Iată-ne din nou într-o deplină libertate, și cît se poate de departe de strictul adevăr în artă. Dar de ce ar fi supusă tragedia altor reguli

Scanned with OKEN Scanner

generale decît celelalte ramuri ale artei? De aceea regăsim aici observația făcută de Diderot cu privire la raporturile generale dintre artă și realitate. „Marele om nu este cel care exprimă adevărul, ci acela care știe cel mai bine să împace minciuna cu adevărul.“ [1]

Atingem aici problema importantă a poziției definitive pe care Diderot o va lua față de marea tragedie clasică. Am văzut cum teoriile sale naturaliste sînt dezmințite de opera lui Racine. Autorul *Fedrei* a fost poetul său favorit: „este poate cel mai mare poet din cîți au existat vreodată“, îi scrie el domnișoarei Volland [2]. Comparați și pasajul următor: „Simți atît de bine ceea ce poți și ceea ce nu poți, încît închideți-mă în Bastilia și spuneți-mi: «Vezi această frînghie? într-un an, în doi ani, în zece ani de acum înainte, ori scrii o scenă la fel de bună ca o scenă de Racine, ori îți pui juvățul de gît». Voi răspunde: «De ce să mai așteptăm atîta vreme; sugruma-ți-mă chiar acum». Dacă libertatea și salvarea mea ar fi legate de crearea unei scene frumoase în felul celor ale lui Corneille, nu aș deznădăjdui“ [3]. Acum ne interesează nu atît distincția pe care Diderot o făcea între cei doi mari poeți tragici din secolul clasic, cît contradicția pe care o constata între teoria sa și gustul său.

Paradoxul cu privire la actor, ultim document despre opiniile dramatice ale autorului, va aduce lumină în această problemă. Lucrarea pare a fi în multe privințe în dezacord cu opera anterioară a lui Diderot. Totuși, trebuie să procedăm cu circumspecție, și să nu afirmăm cu prea mare ușurință că în cutare sau cutare epocă ce precedă *Paradoxul*, scriind cutare sau cutare operă anterioară *Paradoxului*, Diderot nu se gîndea încă

---

[1] *Salon de 1767*, vol. 11, pp. 254—255.
[2] Vol. 19, pp. 15—16.
[3] *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé l'Homme* (scris între 1773 și 1774), *ed. cit.*, vol. 3, p. 342.

Scanned with OKEN Scanner

la ideile pe care avea să le susțină mai tîrziu. Mintea lui era în continuă fierbere, ideile parcă i se îngrămădeau sub pană, era deci cu putință ca unele dintre ele să nu-i fi reținut încă îndeajuns atenția, nelegîndu-se așadar într-un sistem. În orice caz, în *Paradox* vom găsi răspunsul la întrebarea care ne preocupă, și care se referă la gradul de adevăr necesar în tragedie.

Cum trebuie să reprezentăm în tragedia clasică personajele istorice pe care le alegem drept eroi? Trebuie să le facem un portret tot atît de istoric pe cît l-ar face un istoric? Diderot îi răspunde unui actor: „ești Cinna? Ai fost vreodată Cleopatra, Meropa, Agripina? Ce înseamnă pentru tine acești oameni? Cleopatra, Meropa, Agripina, Cinna de pe scenă sînt oare personaje istorice? Nu. Sînt fantome imaginare ale poeziei; ba mai puțin chiar: sînt spectrele modului particular de a vedea al cutărui sau cutărui poet". Astfel există două adevăruri, unul, cel al istoriei, celălalt, cel al scenei; poate vom ajunge să deslușim și alte adevăruri? „Lăsați acești hipogrifi pe scenă, cu mișcările, mersul și strigătele lor; le-ar sta rău în istorie; iar în societate, i-ar face pe cei de față să izbucnească în rîs. Lumea s-ar întreba la ureche: Oare delirează? De unde vine acest don Quijote? Unde s-au mai auzit asemenea povești? Pe ce planetă se vorbește astfel?" [1] Adevărul teatral nu este deci cel din viață, cel al unei conversații firești. Să observăm că remarca nu est spusă pe un ton de critică și că autorul *Paradoxului* se mulțumește să constate faptul. Totodată, Diderot s-a despărțit în mod hotărît de părerile sale din *Bijuteriile indiscrete*, unde susținea ca argument principal împotriva tragediei clasice faptul că un străin căruia i s-ar spune că ceea ce vede pe scenă se petrece și în realitate, nu ar crede asta niciodată. Ce se întîmplă deci cu firescul în teatru? „Reflectați o clipă la ceea ce numim în teatru «a fi adevărat». Înseamnă oare a

[1] *Paradoxe sur le comédien*, p. 41.

Scanned with OKEN Scanner

arăta lucrurile așa cum sînt ele în natură? Nicidecum. În acet sens, adevărul nu ar fi decît ceea ce este obișnuit. Ce este deci adevărul scenic? Este conformitatea acțiunilor, discursului, figurii, mișcării, gestului, cu un model ideal imaginat de poet." [1] Pe acest model imaginat de poet se grefează un alt model imaginat de actor, care se află astfel de două ori îndepărtat de realitate: „...există trei modele: omul naturii, omul poetului, omul actorului. Cel al naturii este mai puțin mare decît cel al poetului, iar acesta mai puțin mare decît cel al marelui actor, cel mai exagerat dintre toți" [2].

Care ar fi rezultatele unei maniere absolut naturale în teatru? Credeți că îl veți putea lăsa pe nefericitul de pe scenă să sufere ca în realitate? Eroare: „De ce? Pentru că publicul nu vine să vadă lacrimi, ci să audă vorbe care zmulg lacrimi; pentru că adevărul naturii distonează cu adevărul convenției", cu adevărul artei în general, adică, și cu cel al teatrului în particular. Cel mai mare adevăr, accentul cel mai patetic, nu sînt de ajuns în teatru. „Dacă trebuie să povestesc ceva oarecum patetic, în inima, în mintea mea se stîrnește un fel de tulburare: limba mi se încîlcește, vocea îmi răgușește, ideile mi se descompun, nu mai pot vorbi: îmi dau seama că mă bîlbîi; lacrimile îmi curg pe obraji, și tac; dar asta îmi reușește... în societate. Pe scenă aș fi huiduit". Care este deci acel adevăr convențional ce se dovedește a fi mai puternic decît însuși adevărul? „Mă explic: vreau să spun că nici sistemul dramatic, nici acțiunea, nici spusele poetului nu ar avea ceva de cîștigat din declamația mea rostită cu o voce sugrumată, întretăiată de suspine. Vedeți așadar că nu este îngăduit să imiți natura, nici chiar natura frumoasă, nici chiar adevărul, în mod prea strict, și că există limite între care

[1] *Ibidem*, p. 42.
[2] *Ibidem*, p. 97.

Scanned with OKEN Scanner

trebuie să te închizi. Dar cine a stabilit aceste limite? *Bunul simț*, care nu vrea ca un talent să dăuneze unui alt talent. Trebuie uneori ca actorul să se sacrifice pentru poet." Diderot se adresează aici actorului, al cărui model, după cum spune el însuși, este cel mai îndepărtat de modelul naturii; modelul poetului este de asemenea îndepărtat, dar se află situat între celelalte două. Din această apostrofare a actorului reținem că b u n u l s i m ț nu ne îngăudie să imităm prea îndeaproape natura și adevărul. Da, dar poate că acest bun simț adaptează jocul actorului la piesa reprezentată, și că dacă aceasta și-ar schimba natura, jocul ar putea, la rîndu-i, să se apropie de adevăr? Poate că observația lui Diderot nu se referă decît la teatrul clasic? Iată cum pune el problema jocului firesc: „Dar dacă opera poetului s-ar preta la un asemenea joc? Ei bine! ați avea un alt fel de tragedie, cu totul diferită de a voastră. Și care ar fi inconvenientul? Nu știu prea bine ce ați cîștiga, dar știu foarte bine ce ați pierde" [1]. Diderot nu își duce gîndul pînă la capăt, și ne lasă pe noi să ghicim în ce ar consta această pierdere. Credem că arta dramatică împărtășește în această privință soarta artei în general, care, după cum știm, trebuie să se înalțe deasupra vieții cotidiene, deci comune, și să copieze nu viața, ci modelul ideal pe care artistul îl poartă în sine.

În orice caz, posibilitatea unui gen care pretinde o copie a realității există, și credem că aici vede omul paradoxului punctul de articulare cu genul serios: acest gen este socotit a se apropia mai mult de realitate decît tragedia clasică. Să notăm totuși că omul paradoxului nu pare foarte entuziasmat de noua tragedie, și în această privință el se deosebește mult de acel Diderot din anii 1757—1758. Trebuie, de altfel, să ne amintim și un alt lucru; genul serios se apropie c î t m a i m u l t c u p u t i n ț ă d e r e a l i t a t e, dar

[1] *Ibidem*, pp. 97—98.

Scanned with OKEN Scanner

dacă nu vrea să depășească limitele artei, el nu va putea niciodată să se identifice cu realitatea.

Dacă ne amintim de limita care există între natură și ideal, limită pe care, odinioară, Diderot îi vedea diseminați pe toți artiștii de geniu, vom spune că tragedia clasică se află la un capăt, cel al idealului, și că tragedia serioasă se află la celălalt capăt, cel al naturalului. Or, cu cît subiectul ne este mai apropiat în timp și spațiu, cu atît realitatea capătă mai multă putere în ochii noștri: ea este prea puternică pentru a ne îngădui să ne iluzionăm prea mult. Iată motivul principal pentru care marile subiecte tragice sînt situate într-un timp, un spațiu îndepărtate, cu moravuri și clase sociale, de asemenea , îndepărtate. O statuie ale cărei proporții sînt amplificate trebuie văzută de la distanță, și ne trebuie un spațiu larg ca să putem judeca ansamblul exterior al unei catedrale.

Obținem astfel un răspuns exact la întrebarea celui care ne interpela cu privire la eroul tragic: „De unde vine acest don Quijote? Pe ce planetă se vorbește astfel?“ Spuneți că asemenea cuvinte, imposibile în viață, sînt plauzibile pe scenă. „Dar de ce nu ne revoltă ele pe scenă? — Pentru că sînt stabilite printr-o convenție. Este o formulă dată de bătrînul Eschil; este un protocol care dăinuie de trei mii de ani. — Și acest protocol o să mai dăinuiască încă multă vreme? — Nu știu. Tot ce știu este că te îndepărtezi de el pe măsură ce te apropii de secolul tău și de țara ta“. Apoi Diderot trece la exemple:

„Cunoașteți o situație mai asemănătoare cu cea a lui Agamemnon din prima scenă a *Iphigeniei*, decît situația lui Henric al patrulea, cînd, obsedat de spaimă, și din pricini bine întemeiate, le spunea celor apropiați: « Sînt sigur că mă vor ucide »... Presupuneți că acest bărbat strălucit, acest mare și nefericit monarh, chinuit, noaptea, de un presentiment funest, se scoală și se duce să bată la ușa lui Sully, ministrul și prietenul său. Credeți că e firesc ca Henric să spună:

« . . . Oui, c'est Henri, c'est ton roi qui t'éveille,
Viens, reconnais la voix qui frappe ton oreille »[1].

și ca Sully să răspundă:

« C'est vous-même, seigneur? quel important besoin
Vous a fait devancer l'aurore de si loin?
À peine un faible jour vous éclaire et me guide
Vos yeux seuls et les miens sont ouverts »[2]. . . ?

Era poate acesta adevăratul limbaj al lui Agamemnon? Nicidecum, după cum nu este nici cel al lui Henric al patrulea. Este cel al lui Homer, este cel al lui Racine, este cel al poeziei; Și acest limbaj pompos nu poate fi folosit decît de ființe necunoscute, și vorbit de guri poetice pe un ton poetic"[3].

Începem astfel să deslușim gîndirea lui Diderot. Diferența dintre cele două stiluri tragice devine mai limpede: acum o înțelegem, poate.

Realismul lui Diderot ajunge la negația sa parțială cînd e vorba de tragedia clasică. Înseamnă oare că socotea că aceasta era desăvîrșită? Nu, și chiar aici, în *Paradoxul despre actor*, în acest ultim document pe care-l avem cu privire la problema ce ne interesează, el își reia critica de la începutul carierei. Tragedia este pe măsura spectatorilor ei: „poeți, lucrați cumva pentru o națiune delicată, vaporoasă și sensibilă? Închideți-vă atunci în armonioasele, gingașele și emoționantele elegii ale lui Racine: ea ar respinge masacrele din teatrul lui Shakespeare. Aceste suflete slabe nu sînt capabile să suporte zguduiri violente. Feriți-vă să le înfățișați imagini prea puternice.

---

[1] . . . Da, este Henric, este regele tău, el te trezește, / Vino, recunoaște vocea ce-ți izbește urechea. /

[2] Ești chiar tu, Sire? ce grabnic necaz / Te trezește atît de devreme? / Abia dacă zorii cei palizi te luminează și mă conduc, / Doar ochii tăi și ai mei sînt deschiși. . .

[3] *Ibidem*, pp. 41—42.

Scanned with OKEN Scanner

Arătați-le, dacă vreți,

Le fils tout dégouttant du meurtre de son père,
Et, sa tête à la main, demandant son salaire;[1]

dar nu mergeți mai departe. Dacă ați îndrăzni să le spuneți, împreună cu Homer: «Unde te duci, nefericitule? Nu știi că mie îmi trimite cerul pe copiii taților aflați în nenorocire? Nu vei primi ultimele sărutări ale mamei tale; te văd încă de pe acum întins pe pământ, văd încă de pe acum păsările de pradă adunate în jurul cadavrului tău, scoțîndu-ți ochii din cap și bătînd bucuroase din aripi» — toate femeile noastre ar exclama, întorcînd capul cu dezgust: «Ah! dar e oribil!»[2]. Totuși, dacă spectatorii francezi se arată scandalizați în fața unor subiecte pline de cruzime, ca, de exemplu, cel reprezentînd un episod din viața Gabriellei de Vergy, autorii se văd siliți să renunțe la multe subiecte din antichitate: „nu trebuie îngăduit ca Oedip să se arate pe scenă cu ochii scoși", iar „Filoctet, chinuit de rană și exprimîndu-și durerea prin strigăte nearticulate nu trebuie să apară pe scenă".

Toate aceste subiecte nu pot fi suportate de ochii și de urechile spectatorilor contemporani, prea sensibili și prea delicați; dar oare a constata acest lucru înseamnă a le face un compliment? Diderot nu crede asta, și el opune, cu forță și elocință, cele două tipuri de spectator, astfel încît toate diferențele ce reies din opoziție se transformă într-o critică:

„Anticii aveau, mi se pare, o cu totul altă idee despre tragedie decît noi, și acești antici erau grecii, erau atenienii, acest popor atît de delicat, care ne-a lăsat în toate genurile modele pe care celelalte națiuni nu le-au egalat încă. Eschil, Sofocle, Euripide nu vegheau ani întregi pentru a nu produce decît acele mici impresii trecătoare ce se împrăștie în veselia unui supeu. Ei voiau să-și întristeze cu adevărat publicul, făcîndu-l să deplîngă soarta celor nefericiți; ei

[1] Fiul șiroind de sîngele tatălui de el însuși ucis, / Și cu capul lui în mînă, cerîndu-și răsplata;
[2] *Ibidem*, pp. 67—68.

voiau nu numai să-și distreze concetățenii, ci și să-i silească să fie mai buni. În acest scop, puneau Eumenidele să alerge pe scenă pe urmele paricidului, conduse de aburul de sînge ce le gîdila nările. Erau prea înțelepți ca să guste toate acele piese cu intrigă încîlcită și unde pumnalele sînt mînuite parcă în joacă, și care nu sînt bune decît pentru copii"[1]. Astfel, anticii nu creau pentru a suscita impresii mărunte care dispar în veselia unui supeu, scopul lor nu era distracția, ei nu voiau să intereseze doar curiozitatea spectatorilor; dimpotrivă, modernii nu știu ce înseamnă a-ți întrista adînc spectatorii și a-i sili să fie mai buni. Totuși, aceiași antici ajungeau uneori să atingă ceea ce ne apăruse ca fiind cu neputință: cel mai mare firesc. Citînd cuvintele adresate de Filoctet lui Neoptolem, care îi oferă săgețile lui Hercule, Diderot vede aici o capodoperă de firesc: „dacă v-ați adresa fiului meu i-ați vorbi oare altfel, dacă m-aș adresa fiului vostru, i-aș vorbi oare altfel? Nu. Și totuși sînt cuvinte atît de frumoase! Desigur. Iar tonul lor se deosebește oare de tonul cu care ar fi rostite în societate? Nu cred. Și acest ton ar fi ridicol în societate? — Nicidecum"[2]. Anticii, rămînînd în limitele stilului clasic, par deci a fi ajuns foarte aproape de natură. Ei au creat un stil care a știut să îmbine avantajele unui firesc aproape absolut (care ar fi putut să placă într-o conversație de societate) cu cele ale unui stil idealizat (care știe să placă pe scenă). O astfel de îmbinare de calități opuse nu pare a aparține decît unor rare momente de geniu, de vreme ce Diderot ne spune într-un alt pasaj din *Paradox* că modelul poetului nu este și cel al naturii. În orice caz, așa cum vom vedea curînd, el nu speră și nici chiar nu dorește ca autorii moderni să poată vreodată ajunge la acest fericit stil al lui Sofocle.

Oricum, nimic nu-i mai opus manierei antice decît cea a tragediei franceze: „...spuneți-mi cu

---

[1] *Ibidem*, pp. 68—69.

[2] *Idem*.

mîna pe inimă dacă există în operele poeților noștri multe locuri unde să întîlnim tonul propriu unei virtuți atît de nobile și atît de familiare, și cum vi s-ar părea, în această gură, sau gingașele noastre plîngeri, sau cele mai multe dintre fanfaronadele noastre de felul celor ale lui Corneille". Și, pe de altă parte, el explică: „Mă tem că timp de o sută de ani am luat lăudăroșenia sforăitoare venită de la Madrid drept eroism roman, și am amestecat tonul muzei tragice cu limbajul muzei epice".

Critica lui Diderot este atît de vehementă, încît, îngrozit, el exclamă: „Toate aceste lucruri nu îndrăznesc să vi le mărturisesc decît vouă! Aș fi ucis cu pietre pe stradă dacă lumea m-ar ști vinovat de o asemenea blasfemie"[1].

Astfel, pe de o parte, Diderot înțelege și venerează convenția numită stil tragic și care începe odată cu Eschil, și, pe de altă parte, nu poate uita firescul unor pasaje din Sofocle. Încotro va vrea oare să vadă îndreptîndu-se scena franceză? Fie de teamă și din prea puțină încredere față de geniile moderne, fie pentru că nu crede că este cu putință ca o tragedie întreagă să păstreze acest ton absolut firesc, el nu va vrea decît să introducă în tragedia tradițională un suflu dătător de viață, accentuînd imposibilitatea de a forța reforma, pentru a fi mai aproape de realitate: „În concluzie, chiar dacă nu ne-ar strica să coborîm puțin pe pămînt, cred că cel mai bine este să lăsăm lucrurile cam cum sînt. La un poet de geniu, care va ajunge să redea acel prodigios adevăr al naturii, vom întîlni o puzderie de insipizi și plați imitatori"[2]. Astfel, acest firesc nu aparține decît unui geniu, și poate doar numai în anumite momente ale operei sale.

Cînd ocazia se prezintă, Diderot depășește, în considerațiile sale despre tragedie, detaliile de stil, pentru a se ocupa de anumite părți esențiale ale

---

[1] *Ibidem*, pp. 83—85.
[2] *Ibidem*, p. 99.

Scanned with OKEN Scanner

tragediei în general. Astfel ajunge să se ocupe de crima și de pedeapsa tragică.

Orice tragedie posedă o înlănțuire de la cauză la efect; această înlănțuire nu este totdeauna la fel de riguroasă, și se întîmplă chiar ca ea să fie cu totul dezlînată; diferitele grade ale acestei înlănțuiri constituie diferitele tipuri de tragedie. Tragedia implicînd o catastrofă, deci nefericirea eroului, această nefericire poate fi considerată ca rezultat al unei cauze pe care în mod curent o desemnăm prin numele de „greșeală" sau „crimă".

Dacă înlănțuirea de la rezultat la cauză, de la pedeapsa tragică la greșeală este absolut proporțională, ea va înceta să mai fie tragică, așa cum a observat Aristotel. Marea nefericire ce urmează unei mari greșeli lipsite de orice element care să o atenueze, nu ar părea decît o pedeapsă binemeritată, eroul fiind criminal. Arta trebuie deci să tindă a reda această înlănțuire neproporțională, să atenueze greșeala prin anumite împrejurări care, influențîndu-ne în favoarea eroului, să nu influențeze asupra catastrofei.

Pot fi luate două căi. Prima constă în a profita cît mai mult cu putință de obiceiul irațional al realității, care produce mari incendii pornind de la o scînteie, și grave incidente pornind de la cauze mărunte. Cauza tragică, greșeala, chiar dacă disproporțional de măruntă, există totuși; iar această greșeală fiind măruntă, efectul ei, nefericirea, nu ne va părea decît și mai mare, acțiunea piesei și eroul nu ne vor părea decît și mai tragici, acesta din urmă devenind nefericit în urma greșelii sale, fără a fi criminal.

A doua cale ce poate fi urmată este cea a tragediei fataliste. Aici greșeala eroului este aproape inexistentă, sau într-atît de atenuată, încît nefericirea adusă de ea ne-ar părea revoltătoare, dacă nu am înnobila-o odată cu eroul, prin privirea înspăimîntătoare pe care destinul implacabil pare a o aținti asupra-i. Această înlănțuire dintre cauza tragică și efectul tragic, dintre greșeală și nefericire, este cea mai insolită dintre toate și, prin urmare, posibilă doar în tragedie, nu și în

Scanned with OKEN Scanner

comedie. Ea pare să fi cîştigat simpatia lui Diderot: „...fatalitatea sau voinţa zeilor, care îi înspăimîntă atît de mult pe oamenii al căror destin se află în mîinile unor fiinţe superioare, cărora nu li se pot sustrage şi care îi urmăresc şi îi lovesc în clipa cînd se află în siguranţa cea mai deplină, îi este mai necesară tragediei [decît comediei]. Lucrul cel mai zguduitor este privelişteа unui om care a devenit vinovat şi nefericit fără de voia lui“[1]. Vedem că Diderot atinge aici situaţia extremă din tragedia fatalistă, care exclude orice greşeală a eroului. Această opinie a lui Diderot pare a fi opusă celei a lui Aristotel, care crede că nefericirea cu totul disproporţionată în raport cu greşeala ar părea revoltătoare. Diderot îi opune credinţa în voinţa unui zeu, şi acest fapt îi pare suficient pentru a se resemna în faţa persecuţiei destinului şi a fatalităţii. Tragedia nu va avea decît de cîştigat în importanţă: „Cu cît mijloacele prin care se va împlini voinţa zeilor exercitată asupra oamenilor vor fi mai obscure şi mai slabe, cu atît voi fi mai înspăimîntat de soarta lor. Dar trebuie să nu mă îndoiesc că a fost nu voinţa poetului, ci a zeilor“[2]. Omul credincios, care s-a convins că asupra lui apasă voinţa zeilor, nu încetează a fi tragic şi cînd suferă — şi nu se simte cîtuşi de puţin revoltat.

Oricum, este sigur că aceste mari probleme ale destinului uman îi sînt rezervate tragediei clasice. Genul serios, intermediar şi în această privinţă, nu se poate ocupa de ele, asemenea disproporţii fiind prea insolite. Şi cu atît mai puţin comedia, la care trecem acum.

Înainte de a ne ocupa de comedie, de cea care face parte din teatrul viitorului, aşa cum este el conceput de Diderot, de comedia ce intră în cadrul genului serios, să ne întrebăm din nou care sînt defectele observate de autor în comedia tradi-

---

[1] *Discours sur la poésie dramatique*, vol. 7, pp. 329—330.

[2] *Ibidem*, p. 326.

Scanned with OKEN Scanner

ţională. Critica se rezumă la reproşul: monotonie şi lipsă de adevăr. Ne vom mulţumi deci să citäm pasajul următor: „de ce se ocupă comediile noastre? Totdeauna de o căsătorie de care se leagă tot felul de peripeţii suscitate fie de taţi, fie de mame, fie de copii, fie de pasiune, fie de interes sau de alte incidente, pe care le ştiţi foarte bine; or, în toate aceste cazuri, ce se întîmplă în familiile noastre? Tatăl şi mama sînt nefericiţi, copiii sînt deznădăjduiţi, casa este plină de tulburare, bănuieli, plîngeri, certuri, temeri, şi atîta vreme cît durează toate aceste obstacole, nu se iveşte nici cel mai mic surîs şi, în schimb, se varsă multe lacrimi. Mai adăugaţi“ — inconvenient al unităţii de timp — „că un subiect nu poate fi adus pe scenă decît în momentul crizei, că un incident dramatic este aproape totdeauna legat de o situaţie extremă, că este totdeauna sau prea devreme, sau prea tîrziu, pentru a acţiona, şi că deznodămîntul are totdeauna în el ceva neprevăzut şi întîmplător“[1]. Din toate acestea decurge o uniformitate posomorită, o monotonie deplorabilă, pe care autorii ar trebui să se străduiască să o învingă.

Cît priveşte caracterele, autorii comici spun de cîtăva vreme că natura umană nu cunoaşte decît cel mult o duzină cu adevărat comice şi cu trăsături marcate. Ar mai rămîne trăsăturile mai puţin reliefate ale naturii omeneşti: „Micile diferenţe care se observă între caracterele oamenilor nu pot fi reprezentate la fel de bine ca marile diferenţe“[2]. Comedia pare deci a fi ajuns să-şi dea deplina măsură, iar autorii par a fi condamnaţi să repete ceea ce alţii au spus înaintea lor.

Este tocmai momentul de a introduce un nou gen, şi tocmai asta face Dorval: „Pînă acum, în comedie, obiectul principal a fost caracterul, iar condiţia socială nu a fost decît un accesoriu; trebuie ca, începînd de astăzi, condiţia socială să devină obiectul principal, iar caracterul să nu fie

---

[1] *Réponse à la lettre de M^me^ Riccoboni*, vol. 7, p. 408.
[2] *Dorval et moi*, vol. 7, p. 150.

Scanned with OKEN Scanner

decît un accesoriu". Comedia l-a reprezentat pe avar, pe ipocrit, pe mizantrop, pe fanfaron etc., dar nu l-a reprezentat pe judecător, pe omul de finanţe, pe războinic etc. Totuşi, „nu avem în piesele noastre oameni de finanţe? Ba da, fără îndoială. Dar nu există un tip al omului de finanţe". Avantajele acestui nou gen de subiect vor fi multiple. Spectatorul se va simţi mai la îndemînă: cînd caracterul este cît de cît schimbat, spectatorul şi-ar putea spune lui însuşi că nu de el e vorba, dimpotrivă, el nu poate să nu-şi recunoască condiţia socială. Pe de altă parte, credeţi că piesa va avea de suferit, că va fi sărăcită, că va fi mai puţin variată şi va comporta mai puţine contraste şi nuanţe?" Condiţiile sociale nu comportă oare între ele aceleaşi contraste ca şi caracterele? Şi poetul nu le va putea opune unele celorlalte?"[1] Aceste subiecte care aduc pe scenă condiţia socială, nu aparţin de altfel doar comediei; ele pot figura în toate genurile, în funcţie de individualitatea poetului [2], totuşi ele par rezervate de preferinţă de către Diderot comediei serioase. Diderot nu se arată mai radical în privinţa comediei decît în privinţa tragediei. Chiar dacă introducem aici condiţia socială, nu trebuie să abandonăm caracterele. Date fiind variaţiile pe care împrejurările mereu schimbate le introduc, caracterele nu pot fi niciodată epuizate. Diderot face o mărturisire pe care nu trebuie să o uităm şi pe care trebuie să ştim să o citărn de fiecare dată cînd i se reproşează îngustimea de vederi: „trăsăturile ridicole şi viciile comportă o asemenea varietate, încît cred că la fiecare cincizeci de ani ar putea să se scrie un nou *Mizantrop*. Şi nu acelaşi lucru se poate oare spune despre multe alte caractere?"[3]

Iată genul serios, atît tragic cît şi comic, întrevăzut de Diderot, căruia i-a construit o poetică, fără a fi ştiut vreodată să-l practice. *Fiul*

---

[1] *Ibidem*, p. 151.

[2] „Aceste subiecte nu aparţin numai genului serios. Ele vor deveni comice sau tragice, în funcţie de geniul omului ce se va folosi de ele" *(Ibidem)*.

[3] *Ibidem*, p. 151.

Scanned with OKEN Scanner

natural și *Tatăl de familie* sînt astăzi ilizibile. Dar această poetică în care tragedia clasică și comedia de caractere apar doar ca o parte din întreg repertoriul, nu conține oare suficient loc pentru întreaga varietate a teatrului din secolul al XIX-lea, pentru tragediile sale, pentru piesele și comediile sale de societate sau de moravuri?

Să ne întoarcem la un gen pe care Diderot l-a lăsat cu bună știință și în mod voit în afara limitelor unui teatru al viitorului. Teatrul din secolul al XIX-lea își are miraculosul său, de vreme ce își are romantismul său: iată lacuna sistemului și limita perspicacității lui Diderot. Nu ar fi totuși nedrept să ne mărginim la ceea ce am observat cu privire la acest subiect, și să-l facem pe cititor să creadă că autorul nu s-a ocupat mai mult de el?

Exista o dificultate de a eluda pur și simplu genul miraculos: opera recurgea în primul rînd la el. Or, printre autorii de opere, se afla unul care îi plăcea lui Diderot, și anume Quinault, pe care îl prețuiește mult și fățiș, subliniind totodată că genul este de proastă calitate. De ce? „Cu ce comparați picturile, dacă n-au nici un model în natură?“ Astfel, în 1757, Diderot nu se gîndește încă să se îndepărteze de realitate în artă. După el, o poți limita prin alegere, dar trebuie să o consideri ca un model la care trebuie să raportezi totul și ale cărui linii generale nu pot fi depășite. Așadar, temelia artei, pe care o va situa curînd în imaginația artistului și a publicului, se află totuși, încă, în realitatea contingentă care îi înconjoară.

Iată de ce nu este posibilă o poetică a miraculosului. „Genul burlesc și genul miraculos nu au o poetică și nici nu pot să aibă. Dacă hazardăm pe scena lirică o trăsătură nouă, aceasta este o absurditate care nu se susține decît prin legături mai mult sau mai puțin îndepărtate cu o absurditate veche. Numele și talentul autorului își spun și ele cuvîntul.“ De ce așadar miraculosul este apt pentru epopee, dar nu și pentru dramă, chiar în teatrul liric? În dramele vechi, existau zei, este adevărat, dar exista și credința. În dramele mo-

Scanned with OKEN Scanner

derne există prea puțină credință, și nu putem deci nici măcar înlocui creaturile lor miraculoase printr-ale noastre. Ceea ce era bun pentru greci, romani, și chiar și pentru italienii din secolele al XV-lea și al XVI-lea, nu mai poate fi bun pentru francezii din secolul al XVIII-lea. Iată, evident, un mod de a argumenta care ne pare astăzi fals. Sîntem înclinați să socotim că o credință care nu mai are realitate pentru noi, cei de astăzi, posedă încă destulă, ba chiar cu atît mai multă, pentru nevoile și tendințele noastre estetice. Un alt argument al lui Diderot pare mai plauzibil: „...există o mare diferență între a picta după imaginația mea, și a pune în acțiune sub ochii noștri. Imaginației mele pot să-i spun să adopte orice; dar nu tot astfel stau lucrurile și cu simțurile mele“[1]. Este un mod de a gîndi pe care îl vom regăsi la Lessing. Dificultatea este semnalată pe bună dreptate: teatrul romantic urma să arate că putea fi depășită.

Opera este deci condamnată pentru totdeauna? Nu, căci teatrul liric poate foarte bine să se acomodeze cu un alt gen: „iată deci încă un drum de făcut, căci acest gen nu este încă inventat“. Și Diderot atinge în treacăt ideea dramei muzicale. „Un înțelept era odinioară filozof, poet, muzician. Aceste talente au degenerat, separîndu-se... Un mare muzician și un mare poet liric [poezia lirică este înțeleasă aici în sensul de operă, firește] ar repara tot răul... Să se ivească deci, acest om de geniu care trebuie să așeze adevărata tragedie, adevărata comedie pe scena lirică.“ Diderot atinge doar chestiunea, și se mulțumește să-i propună pe italieni drept model, dat fiind că ei se apropie cel mai mult de „accentul nearticulat al pasiunii“[2].

Aici, după ce ne-am referit la operă, trebuie să vorbim despre dans, așa cum l-a înțeles Diderot, opunîndu-l baletelor tradiționale[3]. Și cum s-ar fi putut oare ca dansul, mut prin însăși natura lui,

---

[1] *Ibidem*, p. 152.
[2] Cf. același punct de vedere în *Le Neveu de Rameau*.
[3] *Dorval et moi*, vol. 7, p. 158.

Scanned with OKEN Scanner

să nu-l seducă pe entuziastul autor al *Scrisorii despre surdomuți?* Dansul, de asemenea, nu a atins nici pe departe perfecțiunea. „Dansul așteaptă încă apariția unui om de geniu; el este pretutindeni de proastă calitate, pentru că abia dacă se bănuiește că este un gen de imitație. Dansul este în raport cu pantomima ceea ce poezia este în raport cu proza, sau mai curînd ceea ce declamația firească este în raport cu cîntul. Este o pantomimă în cadență". Dansurile executate pînă în prezent nu sînt, după Diderot, decît un exercițiu comparabil mai curînd cu o gamă decît cu un cîntec. El își reprezintă dansul ca pe o piesă mută, ca pe o operă mută, căci poate exprima o acțiune fără ca vreun cuvînt să fie rostit: „Un dans este un poem. Acest poem ar trebui deci să-și aibă reprezentația sa proprie. Este o imitație prin mișcări, care presupune concursul poetului, al pictorului, al muzicianului și al mimului. El își are subiectul său, iar acest subiect poate fi distribuit în acte și în scene. Scena își are recitativul său liber sau obligat, și aria sa". Tentativele de dans dramatic ce au avut loc în zilele noastre dovedesc că și în această privință, ca și în atîtea altele, ideile lui Diderot își vor găsi realizarea doar în secolul următor.

Acest vast edificiu al teatrului viitorului, așa cum îl concepe Diderot, edificiu care cuprinde tragedia clasică și burgheză, comedia de caractere și de moravuri, opera și dansul dramatizat, edificiu din care o singură parte numai, tragedia, îl făcea pe autor să exclame: „Iată o tragedie; dar pentru acest gen este nevoie de autori, de actori, de un teatru, și poate și de un popor"[1], — este lipsit încă, după noi, de frontonul sau de acoperișul care să-l desăvîrșească. Nu-l vedem încă legat într-un tot, simțim că îi mai trebuie ceva care să-l încununeze în chip maiestuos.

Ce este deci teatrul? Care este scopul și rolul său în societate? Este un loc de distracție inutilă? Nu, niciodată. Dimpotrivă, este un sanctuar

---

[1] *Ibidem*, p. 118.

Scanned with OKEN Scanner

ocupat în întregime de un amvon, de unde o întreagă națiune este instruită, silită să gîndească și să simtă, și biciuită în caz de crimă. Cîtă măreție! ajungem la o adevărată religie a teatrului. Citiți în cea de-a doua *Convorbire* ce urmează *Fiului natural*, reveriile cu privire la o insulă preafericită unde, în zilele de sărbătoare, s-ar juca o tragedie „care-i învață pe oameni să se teamă de pasiuni", sau o comedie „care-i învață care le sînt îndatoririle și le inspiră bunul gust". Actorii devin aici predicatori: „Toate popoarele își au sabatul lor, și îl vom avea și noi pe al nostru"[1].

Ce este deci teatrul? „Este un loc atît de respectabil, încît răufăcătorul va uita timp de trei ore cine este el. Nu știu dacă magistrații îi cunosc întreaga utilitate." „Parterul în fața căruia este înfățișată o comedie este singurul loc unde se amestecă lacrimile omului virtuos cu cele ale răufăcătorului. Aici acesta se mînie împotriva nedreptăților pe care le-ar fi putut comite; simte milă față de nenorociri pe care le-ar fi putut prilejui, și se indignează împotriva unui om avînd propriul lui caracter. Dar impresia se naște; ea rămîne în noi, și chiar fără voia noastră; iar omul cel rău iese din loja sa mai puțin încliniat să facă răul decît dacă ar fi fost certat de un orator sever și necruțător."[2] Cît de departe sîntem de sumbrele perspective descoperite de gîndirea lui Jean-Jacques cu privire la imoralitatea spectacolelor! Totuși, cincisprezece ani mai tîrziu, în a sa *Critică* a *Omului* lui Helvétius, Diderot pare mai puțin entuziast și ceva mai ironic față de această influență salutară a teatrului, și nu în raport cu criminalul sau cu răufăcătorul, ci pur și simplu în raport cu el însuși. „Revin la efectul spectacolelor. Ideile de interes mă obsedează și mă tulbură în societate, dar ele dispar în regiunea ipotezelor; acolo sînt generos, echitabil, milos, pentru că pot să fiu astfel fără

[1] *Ibidem*, p. 108.

[2] *Discours sur la poésie dramatique*, vol. 7, p. 312.

urmări.[1] Această ultimă precizare, care dovedește cît de puțin practică și cît de puțin reală este această ameliorare morală datorată impresiilor suscitate de teatru, ar putea fi scrisă de mîna lui Jean-Jacques sau de predecesorul său Muralt.

S-ar părea că rezultă limpede din toate acestea că, la urma urmei, ideile generale ale lui Diderot cu privire la scopul și rolul scenei sînt atît de marcate de secolul lor încît nu se pot întîlni cu ale noastre. Nimic nu ne este mai străin decît această tendință moralizatoare, care nu vede în teatru decît un mijloc de a ni se arăta relele rezultate ale pasiunilor și felul cum ne putem pune la adăpost de ele. Să ne întrebăm deci în mod serios dacă, după Diderot, rolul principal al teatrului este să ne moralizeze, înlocuind astfel amvonul. Dacă așa stau lucrurile, va trebui să spunem că Diderot pătrunde prea puțin în adîncimile tragediei.

Evident, există foarte numeroase pasaje în care Diderot cade în această tendință moralizatoare. Totuși, există și altele unde el este mai profund, și acestea aruncă o lumină asupra celorlalte, făcîndu-ne să înțelegem mai bine importanța a ceea ce Diderot presupunea a fi o influență morală. Tot așa cum, la urma urmei, entuziasmul lui Diderot pentru subiectele morale ale lui Greuze nu sărăcește *Saloanele* pline de observații despre arta pură, tot astfel aceste digresiuni cu privire la morala teatrului nu împiedică existența unor vederi pline de justețe. Iată felul cum sînt apostrofați poeții dramatici în *Discursul despre poezia dramatică* ce urmează piesei *Tatăl de familie*: „O! poeți dramatici! Aplauzele adevărate pe care trebuie să vi le doriți nu sînt aceste bătăi din palme ce se fac dintr-o dată auzite după vreun vers strălucit, ci acel suspin adînc ce pornește din suflet după povara unei îndelungate tăceri, și care îl ușurează. Există

[1] *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé l'Homme*, scrisă în 1773—1774, vol. 2, p. 392.

o impresie încă și mai violentă, și pe care o veți înțelege dacă sînteți născuți pentru arta voastră și dacă îi presimțiți întreaga magie: aceea de a supune un întreg popor la cazne. Atunci spiritele vor fi tulburate, nesigure, șovăitoare, ca pierdute; și spectatorii voștri, se vor simți asemenea acelor oameni care, în acele părți ale globului unde au loc cutremure, văd zidurile caselor cum se clatină și cum pămîntul le fuge de sub picioare"[1]. Acest suspin de ușurare ne face să ne gîndim pe dată la tratamentul homeopatic al acelui καθαρσις tragic; în orice caz sîntem foarte departe de orice tendință moralizatoare. Cît privește ultimele rînduri citate, ele par a trebui să preceadă suspinul de ușurare, de vreme ce vorbesc de fapt despre neliniștea care îl anunță. Nu avem așadar a face la teatru cu o predică sau cu o îndoctrinare morală; teatrul ne influențează tulburîndu-ne, emoționîndu-ne, silindu-ne cu violență să privim în sufletul nostru la lucruri care, fără ajutorul său, ne-ar scăpa.

Acum cînd cunoaștem sistemul estetic și literar al lui Diderot, ne-ar fi cu neputință să vedem în el un moralizator posac, în ciuda numeroaselor pasaje care ar părea că ni-l înfățișează astfel. Morala încununează teatrul lui Diderot, dar ea trebuie să acționeze prin mijlocirea emoției și nu prin mijlocirea argumentelor. Greșeala lui Diderot a fost de a nu fi pus aceste principii în practică, învinuire ce nu poate fi totuși adresată criticului și esteticianului.

Campania seculară îndreptată împotriva teatrului clasic ajunge la apogeul ei odată cu Diderot și se termină la el, și înainte de Lessing printr-un reviriment parțial: el dă o mare deschidere teatrului, făcînd loc tuturor genurilor, *inclusiv* vechilor genuri clasice.

Diderot, geniu năvalnic, nu aparține celor care, în acea epocă, vedeau cum domnia artelor se apropie de sfîrșit prin secătuire. Este prea

[1] Vol. 7, p. 314.

Scanned with OKEN Scanner

energic, are el însuși prea multă sevă pentru a accepta acest punct de vedere. Cu nedomolita și neostenita lui energie, care îl mîna pretutindeni și tot înainte, el nu vedea nicăieri limite: totul i se părea prea strîmt, el proiecta totul în viitor. Perfecțiunea tragediei eroice, a marei și sublimei tragedii clasice, nu se află numai în trecut, ci și în viitor; „Adevărata tragedie abia urmează a fi inventată", în ciuda secolului al XVII-lea francez și în ciuda anticilor, care erau cel mai aproape de ea. Înclinat să vadă pretutindeni o dezvoltare infinită, cum ar fi putut socoti poetica o frontieră de netrecut pentru noi exploratori: „Și mai ales amintiți-vă întruna că nu există un principiu general: oricare dintre cele pe care vi le-am arătat poate fi depășit cu succes de un om de geniu"[1]. Iată ultimul său cuvînt cu privire la toate preceptele și la toate regulile artei, care nu sînt decît pietre de hotar pe drumul dezvoltării infinite.

*

Ca anexă necesară la expunerea noastră privitoare la ideile dramatice ale lui Diderot, trebuie să adăugăm cîteva observații despre părerile sale privind jocul pe scenă și actorul.

Dacă teatrul este un loc de unde se exercită o influență morală, cum ar putea actorul să nu corespundă acestei înalte idei? Și aceasta cu atît mai mult cu cît el este disprețuit și batjocorit de societatea de astăzi; chiar pentru acest motiv el trebuie să poată impune o înaltă idee despre purtarea și morala sa: „Filozoful lipsit de religie nu poate avea o viață foarte morală. Actrița care are împotriva ei părerea preconcepută ce-i vizează însăși profesia, trebuie să se supravegheze cu cea mai mare strictețe și să se arate plină de noblețe în purtări"[2]. Actorii apar în ochii entuziaști ai lui Diderot înzestrați aproape cu un rol sacerdotal.

---

[1] *Dorval et moi, III^e Entretien*, vol. 7, p. 138.
[2] Vol. 19, p. 384, *À M^lle Jodin*.

Scanned with OKEN Scanner

Dar este rolul lor chiar atît de mare, și teatrul se sprijină cu adevărat pe umerii lor? Un răspuns afirmativ va părea evident celui care va privi cu atenție enorma importanță pe care o au în ochii autorului mimica și știința gestului, precum și perfecțiunea și bogăția inflexiunilor vocii și ale intonației. Mimica și gestul vor completa ceea ce cuvîntul nu spune, iar cuvîntul nu exprimă decît jumătate din sensul pe care i-l dă intonația. „Tonul face muzica". Ar trebui să ajungem a nota, să știm a nota, atît gesturile, cît și inflexiunile vocii. „Iată un motiv în plus pentru a scrie pantomimă". Adăugați și că „intonația și gestul se determină reciproc"[1], ceea ce presupune, firește, o profundă înțelegere a rolului de către actor.

Dificultatea de a nota gesturile și intonațiile [2], și, pe de altă parte, marea idee a lui Diderot cu privire la puterea actorului, îl fac să ceară ca scene întregi să fie improvizate de acesta, ca în *Commedia dell'arte*. Totuși, dorința de a vedea notate gesturile și intonațiile îl face să susțină și contrariul, de vreme ce nu șovăie a spune că autorul cel mai desăvîrșit este cel care „îl lasă pe actor să imagineze cît mai puțin"[3], e drept că spune asta mult mai tîrziu, în *Paradox cu privire la actor*.

În orice caz, cît de fertilă poate fi legătura dintre pantomimă și discurs! Unitatea impresiei căpătate nu este nicidecum micșorată sau sfărîmată, și nici nu rezultă de aici vreo confuzie: „O scenă mută este un tablou; este o decorație însuflețită. La teatrul liric plăcerea de a vedea dăunează oare plăcerii de a auzi?" [4] Toate acestea sînt întru gloria actorului. Dacă importanța mimicii, a gestului, a inflexiunii vocii este atît de mare, este firesc ca și rolul actorului să fie cu totul excepțional. Și cum să nu spunem că tre-

---

[1] *Dorval et moi*, vol. 7, p. 108.

[2] „... intonația nu se poate nota, și este ușor să scrii gestul", deși încă nimeni nu face asta *(ibidem)*.

[3] Ed. Luitz în *Bibliotheca Romanica*, p. 84.

[4] *Dorval et moi, II^e Entretien*, vol. 7, p. 116.

Scanned with OKEN Scanner

buie să acordăm cea mai mare atenție dezvoltării artei actoricești? Din nefericire nu astfel se petrec lucrurile în realitate. „Eram mîhnit cînd mă duceam la spectacol și cînd comparam utilitatea teatrelor cu prea puțina osteneală pe care și-o dau de a forma trupe de actori.“ [1] Observați și că Diderot este adversarul loviturilor de teatru care urmăresc cu orice preț să surprindă. El ar dori să le înlocuiască prin ceea ce numește tragicul sau comicul de situație. Și în acest caz, rolul actorului va cîștiga în importanță, pentru că situația va fi pusă în relief de expresia sa, de înfățișarea și de gesturile sale.

Dată fiind importanța problemei și stricta ei legătură cu sistemul dramatic în general, este firesc ca Diderot să se ocupe de jocul actorilor la fel de mult ca și de operele însele. De fapt el și-a împărțit întotdeauna atenția între aceste două domenii. Există patru documente principale cu privire la jocul actorului: *Convorbirile* urmînd după *Fiul natural (Dorval și cu mine)* și *Discursul despre poezia dramatică* urmînd după *Tatăl de familie* (1757, 1758), *Scrisorile* către domnișoara Jodin, o tînără actriță nu foarte talentată (1765—1769), în sfîrșit, *Paradoxul cu privire la actor*, întrerupt și reluat de mai multe ori, la cîțiva ani distanță. *Paradoxul* este ultimul dintre documentele citate (1770—1778).

Problema principală pentru actor, mai mult încă decît pentru oricare alt artist, este cea a adevărului, cea a raportului cu realitatea. Problema nu se prezintă aici sub simpla figură a realismului și a idealismului în artă, înțeleasă ca fidelitate mai mare sau mai mică față de model. Acesta poate fi cazul autorului, dar, după cîte s-ar părea, actorul nu are alegere în această privință. Imitația este mult mai flagrantă în teatru pentru actor, decît pentru oricare alt artist creator, în oricare altă artă. Actorul consideră deci ca primă datorie a sa să înfățișeze siluetele cele mai capabile să iluzioneze specta-

[1] *Ibidem*, p. 108.

Scanned with OKEN Scanner

torul. Or, e vorba de a ști dacă actorul trebuie să se identifice cu personajul reprezentat pînă la a se uita pe sine însuși, spre a suferi sau a se bucura cu el, sau dimpotrivă dacă nu trebuie să se lase prins de asemenea sentimente, spunîndu-și întruna că el joacă doar un rol.

Prima fază a gîndirii lui Diderot rezolvă problema pronunțîndu-se cu entuziasm în favoarea primei soluții. Artistul trebuie să intre în pielea personajului pe care îl joacă. El trebuie să procedeze intuitiv și spontan. O artistă lipsită atît de instrucțiune, cît și de experiență, se poate simți stăpînită în asemenea măsură de un rol care i se potrivește, încît ea se va identifica pe deplin cu personajul, și va ști de la bun început să le stoarcă spectatorilor lacrimi. Este punctul de vedere al documentelor din 1757—1758.

Scrisorile către domnișoara Jodin reprezintă o etapă intermediară, ce ne lasă să bănuim drumul pe care îl va lua Diderot pentru a ajunge în *Paradox* la părerea opusă. Observațiile succinte și accidentale pe care le consacra actorului în 1757—1758 demonstrează că, în acea vreme, el nu voia decît să faciliteze trecerea de la gîndirea autorului la sufletul spectatorului, cu ajutorul cuvintelor bine simțite ale pasiunii ce i se adresează prin viu glas. Se pare că această concepție despre actor s-a complicat mai tîrziu. În perioada *Convorbirilor* și a *Discursului*, actorul doar corobora influența exercitată de piesa reprezentată, mergea în direcția arătată de autor, imprimîndu-i o a doua mișcare. *Scrisorile* către domnișoara Jodin îi atribuie actorului un rol mult mai important: el nu mai trebuie să pună în evidență eforturile poetului, ci, dimpotrivă, el trebuie aproape să le atenueze; vom vedea că nu avem de a face cu un paradox. Ideea aceasta se referă mai ales la piesele din repertoriul clasic. După cum știm, ele sînt lipsite de adevăr, și această lipsă comportă anumite dezavantaje: jucîndu-le, trebuie să micșorezi răul, fără a pierde nimic din frumusețe. O parte din această îndatorire îi va reveni tragediei clasice a viito-

Scanned with OKEN Scanner

rului, iar cealaltă, actorului: „Fiți uneori emfatici, de vreme ce poetul este astfel. Dar nu fiți tot atît de des ca și el, pentru că emfaza aproape că lipsește din natură; ea este o imitație exagerată. Dacă simțiți vreodată că un autor precum Corneille este aproape totdeauna la Madrid și aproape niciodată la Roma, *reduceți-i cît mai des* din podoabe prin simplitatea tonului, iar personajele sale vor dobîndi prin mijlocirea voastră un eroism cotidian, simplu, direct, fără emfază, pe care nu-l au aproape niciodată în piesele sale. Dacă simțiți vreodată cît este de armonioasă poezia lui Racine, cît este de cîntată și cum acel cînt în cadență se acordă prea puțin cu pasiunea care declamă sau care vorbește, v ă v e ț i d a t o a t ă s t r ă d a n i a s ă - i a s c u n d e ț i e x t r e m a m u z i c a l i t a t e; îl veți apropia de conversația nobilă și simplă, și veți fi făcut astfel un mare pas, un pas foarte dificil“. Diderot își dă bine seama că propune aici o reformă și că uzajul curent îi este cu totul contrariu. „Pentru că Racine este totdeauna atît de muzical, actorul se transformă într-un instrument muzical; pentru că personajele lui Corneille se înalță întruna cu orgoliu în vîrful picioarelor, actorul se înalță și el cît poate mai mult; altfel spus, el subliniază defectele celor doi autori. Trebuie procedat în mod absolut opus.“ [1]. Actorul colaborează astfel cu autorul, atenuîndu-l, adică atenuînd convenția extremă în care acesta se află, pentru a-l readuce către realitate. Diderot ajunge la acest punct de vedere ca urmare a realismului său. Ne amintim că întreaga-i viață el a încercat să se sustragă contradicției dintre naturalism și convenția necesară, adică dintre naturalism și idealism, contradicție totdeauna iminentă în artă, și mai ales în arta dramatică. Scriindu-i domnișoarei Jodin, Diderot trece cu hotărîre peste fidelitatea și supunerea față de regulile clasice: „În ciuda emfazei poetice, apropie-ți jocul cît mai mult cu putință de natură;

[1] Vol. 19, pp. 395—396.

Scanned with OKEN Scanner

dispreţuieşte armonia, cadenţa şi hemistihul; să pronunţi cuvintele limpede şi deslușit şi, cît priveşte restul, încrede-te doar în ceea ce îţi spun inima şi bunul simţ“ [1].

Cît priveşte problema care ne interesează în mod special, dat fiind aspectul pe care îl va lua în *Paradox*, aflăm în *Scrisorile* către domnişoara Jodin o observaţie importantă. Diderot îi scrie corespondentei sale că scenele liniştite şi concentrate sînt mult mai greu de redat decît scenele zbuciumate şi pătimaşe şi, mai mult chiar, că ele sînt mult mai semnificative pentru talentul actorului: „Fă cît mai puţine gesturi; gesturile numeroase dăunează energiei şi nimicesc noblețea. Trebuie să-ţi mişti chipul, ochii, întregul trup, şi nu braţele. A şti să redai o stare pătimaşă înseamnă aproape a nu şti nimic“. Această ultimă observaţie, ca şi condamnarea gestului, sînt absolut contrarii părerilor lui Diderot din 1757—1758. „Acordă cea mai mare atenţie scenelor liniştite, căci ele sînt şi cele mai dificile; în asemenea scene o actriţă îşi arată bunul gust, inteligenţa, finețea, capacitatea de a judeca, delicatețea, dacă posedă asemenea calităţi. Studiază modul de manifestare a pasiunilor, fiecare pasiune îl are pe al său, şi ele sînt atît de puternice încît mă pătrund aproape fără ajutorul cuvîntului.“ Aceste manifestări nu trebuie limitate la voce, ele pot fi mute şi aparţin atunci pantomimei, căreia autorul îi rămîne fidel. „Este limba primitivă a naturii. Înţelesul unui vers frumos nu este la îndemîna tuturor, dar toată lumea este înduioşată de un lung suspin îndurerat venit din adîncul măruntaielor; braţele înălţate, ochii ridicaţi către cer, o voce slabă şi care plînge, scoţînd sunete nearticulate, iată ce emoţionează şi tulbură orice suflet.“ [2] Observaţi lipsa de gesturi în această descriere, cu excepţia braţelor înălţate.

Din toate aceste observaţii reiese marea dificultate a artei actorului: e cu neputinţă să-ţi

---

[1] *Ibidem*, pp. 388—389.
[2] *Ibidem*, p. 382—383.

Scanned with OKEN Scanner

închipui că acesta poate să ajungă la perfecțiune fără o muncă îndelungată și o mare concentrare. Mai poate fi deci posibil, așa cum voia Dorval, să atingi desăvîrșirea actoricească fără nici o pregătire, doar cu ajutorul sensibilității? Este oare de ajuns să te identifici cu personajul, să uiți de tine însuți, sau, dimpotrivă, este cu neputință să învingi toate dificultățile dacă procedezi astfel? Prin acest procedeu ar putea fi realizate scenele pătimașe, dar acele scene liniștite despre care vorbește Diderot scapă în mod evident unei sensibilități în mod necesar inegală și discontinuă. De aceea Diderot ajunge la o concluzie apropiată de cea din *Paradox*, deși în mod vizibil mai puțin hotărîtă: „Un actor care nu are decît bun simț și judecată este plin de răceală; cel care nu are decît vervă și sensibilitate este nebun. Omul sublim este cel care are un anumit temperament prin care se manifestă bunul simț și multă căldură". În *Paradox*, Diderot se va mărgini să constate că sensibilitatea este partea slabă a unui actor, și nu-i va îngădui decît judecata și observația *rece*.

Paradoxul nu este nimic altceva decît o pledoarie completă împotriva sensibilității în arta actorului.

Diderot nu-și întemeiază teza numai pe raționamente abstracte, ci propune și fapte bazate pe observație și experiență, pe care oricine le poate verifica. „Dacă acest actor, dacă această actriță ar fi cu adevărat pătrunși de simțămintele pe care le repezintă, așa cum se presupune, spuneți-mi dacă unul s-ar mai gîndi să arunce cîte o privire către loji, iar cealaltă să îndrepte vreun surîs către culise, și aproape toți să vorbească spectatorilor de la parter; iar dacă am merge în foaier, l-am vedea pe un al treilea cum îl întrerupe pe altul din rîs, spre a-i spune să se grăbească să intre în scenă spre a-și înfige pumnalul în piept." [1] Iată cîteva fapte precise, pe care îl lăsăm de Diderot să ni le povestească, știind

[1] *Ed. cit.*, p. 48.

Scanned with OKEN Scanner

că el o va face mai bine: „La prima reprezentație a piesei *Ines de Castro*, la scena unde apar copiii, întreg parterul începu să rîdă. Actrița Duclos, care juca rolul lui Ines, indignată, spuse: « n-aveți decît să rîdeți, proștilor, la cea mai frumoasă scenă a piesei! » Spectatorii o auziră, și se făcu liniște; actrița își reluă rolul, și lacrimile ei curseră alături de cele ale publicului. Cum să ne închipuim așadar că se poate trece atît de ușor de la un sentiment profund la un alt sentiment profund, de la durere la indignare, de la indignare la durere?“[1] Și iată altă relatare: „Quinault-Dufresne joacă rolul lui Sévère din *Polyeucte*. Era trimis de împărat pentru a-i persecuta pe creștini. Își împărtășește prietenului său sentimentele cele mai tainice cu privire la această sectă calomniată. Bunul simț cerea ca această confidență, care putea să-l coste favoarea principelui, demnitatea, averea, libertatea și poate chiar viața, să fie făcută în șoaptă. Parterul îi strigă: « Mai tare! El îi răspunde: « Iar voi, domnilor, mai încet! » Oare dacă ar fi fost într-adevăr Sévère, ar fi redevenit atît de repede Quinault?“[2] Și, în sfîrșit, această ultimă anecdotă, cu atît mai semnificativă cu cît este mai scurtă: domnișoara d'Arnould o joacă pe Télaïre, iar partenerul ei este Pillot-Pollux; „ea moare, cel puțin mă face să cred asta, și totodată îi șoptește: « Ah! Pillot, cît de tare puți! »“[3]

Acestea sînt faptele, dar cum să le explicăm? Arta actorului nu este, în această privință, altminteri, căci ea urmează regula tuturor celorlalte, arte. „Marii poeți, marii actori, și poate în general marii imitatori ai naturii, oricare ar fi ei, înzestrați cu o imaginație frumoasă, cu o judecată profundă, cu tact și finețe, cu gust foarte sigur, sînt ființele cele mai puțin sensibile.“ Gîndiți-vă puțin la munca unui actor: el joacă atîtea personaje, schîmbîndu-și parcă sufletul de fiecare dată,

---

[2] *Ibidem*, p. 60.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ibidem*, pp. 98—99.

Scanned with OKEN Scanner

încît cum ar putea oare să și-l schimbe cu adevărat? Și dacă joacă același personaj de mai multe ori la rînd, cum ar putea fi el la fel de emoționat, la fel de pătruns de simțămintele pe care le redă prima ca și ultima oară? „Actorii sînt în stare de prea multe lucruri; sînt prea ocupați să privească, să recunoască și să imite, pentru a fi cu adevărat afectați în sufletul lor.“ [1] Diderot împarte în două categorii oamenii care participă la teatrul vieții: „Oamenii plini de căldură, violenți, sensibili, sînt pe scenă; ei dau spectacolul, dar nu se bucură de el... În marea comedie a lumii, cea la care mă întorc întotdeauna, toate sufletele cu adevărat simțitoare sînt pe scenă; iar toți oamenii de geniu sînt în sală“ [2].

Astfel actorul, marele actor, nu poate fi sensibil decît cu condiția ca să nu joace decît cîteva roluri sau să joace același rol o dată bine, o dată rău. Pentru a juca totdeauna bine, trebuie să nu lase nimic pe seama vervei și sentimentului, ci să se bizuiască doar pe studiu. „Strigătele de durere au fost notate de urechea lui. Gesturile de deznădejde sînt înscrise în memoria lui, și au fost pregătite în fața unei oglinzi. El știe clipa precisă cînd își va scoate batista, și cînd lacrimile vor curge; așteptați-le o dată cu acest cuvînt, cu această silabă, nici mai de vreme, nici mai tîrziu.“[3] De aceea, la sfîrșitul reprezentației, actorul nu se simte emoționat, ci obosit și cu o stare de curbatură. „Actorul este obosit iar tu, spectator, ești trist: el s-a zbuciumat fără să simtă nimic, iar tu ai simțit, fără să te zbuciumi.“[4]

În ce constă deci talentul unui actor, despre care ne facem fără îndoială o idee falsă? Nu în a simți, cum credem noi, ci în a reda cu atîta grijă semnele exterioare ale sentimentului, încît spectatorul să se lase înșelat, socotindu-le adevărate.“[5]

---

[1] *Ibidem*, p. 35.
[2] *Ibidem*, pp. 35—36.
[3] *Ibidem*, p. 37.
[4] *Ibidem*, p. 38.
[5] *Ibidem*, p. 37.

Scanned with OKEN Scanner

Totuși încă nu în asta trebuie căutată măreția talentului. Ar fi greșit să credem că actorul trebuie să copieze în mod servil înfățișarea cutărui individ întîlnit de el în cale. Ca și oricare alt artist, actorul trebuie să se elaboreze pe sine și să poarte în el un model ideal și sublim, pe care-l copiază în jocul său; el copiază deci numai acest model, și nu modelele individuale întîlnite întîmplător. Este încă o dovadă că actorul nu poate juca cu sufletul și cu sentimentul, căci atunci s-ar juca pe sine însuși, reprezentînd prin instinct și fără pregătire pasiunile care îi sînt cele mai apropiate. Luați ca exemplu jocul sublimei domnișoare Clairon. „Fără îndoială, ea și-a construit un model căruia mai întîi a încercat să i se conformeze; fără îndoială, ea a conceput acest model la nivelul cel mai înalt, cel mai nobil, cel mai desăvîrșit ce i-a stat în putință; dar acest model, pe care l-a luat din istorie, sau pe care imaginația ei l-a creat ca pe o mare fantomă, nu este ea însăși; dacă acest model ar fi doar pe măsura ei, cît de slabă și măruntă i-ar fi influența!" De aici și cele două înfățișări ale domnișoarei Clairon, cea pe care o are cînd joacă, și cea pe care o are cînd nu este decît ea însăși. „Așa cum ni se întîmplă uneori în vis, creștetul ei atinge norii mîinile ei cuprind orizontul; este sufletul unui manechin uriaș. Leneș întinsă pe un șezlong, cu brațele încrucișate, cu ochii închiși, nemișcată, ea poate, urmărindu-și visul din amintire, să se audă, să se vadă, să se judece pe sine și să judece impresiile pe care le va trezi. În acest moment ea este dublă: micuța Clairon și marea Agripina."[1] Interlocutorul acestui om al paradoxului îl definește pe actor precum urmează: „cînd te aud, mi se pare că nimic nu seamănă atît de mult cu un actor pe scenă sau la repetiții, ca acei copii care, în timpul nopții, se prefac a fi stafii prin cimitire, înălțînd deasupra capetelor, în vîrful unei prăjini, un mare cearceaf alb de sub

[1] *Ibidem*, pp. 132—33.

Scanned with OKEN Scanner

care li se aude vocea lugubră care îi înspăimîntă pe trecători".[1]

Întemeindu-se pe toate aceste rezultate dobîndite, Diderot dă o ultimă definiție talentului actorului: „Ce este deci adevăratul talent? Este posibilitatea de a cunoaște bine semnele exterioare ale sufletului de împrumut, de a te adresa senzației celor care te aud, care te văd, și de a-i înșela prin imitarea acestor semne, imitare care să exagereze tot ce ei au în minte devenind regula judecății lor"[2].

Diderot a înălțat mult poziția socială a actorului, opunînd disprețului general în care acesta era învăluit, o nouă părere, care vedea în el un artist egal tuturor celorlalți artiști.[3] Ca și ei, acto-

---

[1] *Ibidem*, p. 34.

[2] *Ibidem*, p. 81.

[3] Schimbarea de păreri, pe care o observăm comparînd *Paradoxul* cu ideile din 1757—1758, este izbitoare și a dat loc la anumite ipoteze, în căutarea cauzelor ei. Friedrich Luitz, editorul *Paradoxului* în *Bibliotheca Romanica*, a văzut în *Paradox* revanșa lui Lessing care, după ce a suferit o foarte serioasă influență din partea lui Diderot, i-ar fi dat acestuia ideile sale exprimate în capitolul trei din *Dramaturgia din Hamburg*, carte apărută la 8 mai 1767, deci cu trei ani înainte de *Observațiile asupra lui Garrick* intercalate în 1770, în *Corespondența* lui Grimm și alcătuind prima etapă a *Paradoxului*. „Am fi ispitiți să admitem, spune el, că în această privință Diderot a suferit influența lui Lessing, singura care poate fi constatată în estetica lui Diderot, ce el însuși l-a influențat puternic pe Lessing, după cum a recunoscut acesta în mod insistent. Această influență ne pare cu atît mai plauzibilă, cu cît îl vedem — în 1757, în *Convorbirea a doua* cu privire la *Fiul natural* — apărînd un punct de vedere cu totul opus" (Nota care precede *Paradoxul*, p. 9). Ipoteza domnului Luitz, care pare destul de neverosimilă la primă vedere, cade cînd e confruntată cu mărturisirea lui Diderot pe care o găsim, la pagina 401 a volumului 6 din ediția Assézat: „*germana din care nu înțeleg nici măcar un singur cuvînt*". De altfel, domnul Luitz, care a editat *Paradoxul* cu multă grijă, nu pare a-l fi citit cu atenție. Căci găsim la pagina 88 a ediției sale un pasaj prin care Diderot ne spune că au avut și alții înaintea lui aceleași idei: „De altminteri, chestiunea care mă preocupă a fost odinioară obiectul unei discuții între un mediocru scriitor, Rémond de Sainte-Albine, și un mare actor, Riccoboni. Scriitorul pleda

care li se aude vocea lugubră care îi înspăimîntă pe trecători".[1]

Întemeindu-se pe toate aceste rezultate dobîndite, Diderot dă o ultimă definiție talentului actorului: „Ce este deci adevăratul talent? Este posibilitatea de a cunoaște bine semnele exterioare ale sufletului de împrumut, de a te adresa senzației celor care te aud, care te văd, și de a-i înșela prin imitarea acestor semne, imitare care să exagereze tot ce ei au în minte devenind regula judecății lor"[2].

Diderot a înălțat mult poziția socială a actorului, opunînd disprețului general în care acesta era învăluit, o nouă părere, care vedea în el un artist egal tuturor celorlalți artiști.[3] Ca și ei, acto-

---

[1] *Ibidem*, p. 34.

[2] *Ibidem*, p. 81.

[3] Schimbarea de păreri, pe care o observăm comparînd *Paradoxul* cu ideile din 1757—1758, este izbitoare și a dat loc la anumite ipoteze, în căutarea cauzelor ei. Friedrich Luitz, editorul *Paradoxului* în *Bibliotheca Romanica*, a văzut în *Paradox* revanșa lui Lessing care, după ce a suferit o foarte serioasă influență din partea lui Diderot, i-ar fi dat acestuia ideile sale exprimate în capitolul trei din *Dramaturgia din Hamburg*, carte apărută la 8 mai 1767, deci cu trei ani înainte de *Observațiile asupra lui Garrick* intercalate în 1770, în *Corespondența* lui Grimm și alcătuind prima etapă a *Paradoxului*. „Am fi ispitiți să admitem, spune el, că în această privință Diderot a suferit influența lui Lessing, singura care poate fi constatată în estetica lui Diderot, ce el însuși l-a influențat puternic pe Lessing, după cum a recunoscut acesta în mod insistent. Această influență ne pare cu atît mai plauzibilă, cu cît îl vedem — în 1757, în *Convorbirea a doua* cu privire la *Fiul natural* — apărînd un punct de vedere cu totul opus" (Nota care precede *Paradoxul*, p. 9). Ipoteza domnului Luitz, care pare destul de neverosimilă la primă vedere, cade cînd e confruntată cu mărturisirea lui Diderot pe care o găsim, la pagina 401 a volumului 6 din ediția Assézat: „*germana din care nu înțeleg nici măcar un singur cuvînt*". De altfel, domnul Luitz, care a editat *Paradoxul* cu multă grijă, nu pare a-l fi citit cu atenție. Căci găsim la pagina 88 a ediției sale un pasaj prin care Diderot ne spune că au avut și alții înaintea lui aceleași idei: „De altminteri, chestiunea care mă preocupă a fost odinioară obiectul unei discuții între un mediocru scriitor, Rémond de Sainte-Albine, și un mare actor, Riccoboni. Scriitorul pleda

Scanned with OKEN Scanner

rul urmărește executarea și copierea unui model pe care-l poartă în sine; așadar nici actorul nu trebuie să imite în mod servil modelele întîlnite în preajma sa. Actorul nu este mai puțin creator decît oricare alt artist .

---

cauza sensibilității, actorul pe cea pe care o susțin și eu. Este o anecdotă pe care nu o cunoșteam și pe care abia acum o aflu". Această mărturisire se află și la sfîrșitul *Observațiilor asupra lui Garrick* din 1770 *(ed. cit.*, p. 122—123). Nu este probabil ca Diderot, care citează un autor ce scrie cu cîteva zeci de ani în urmă, să nu citeze un autor care scrie în urmă cu trei ani, în cazul cînd l-ar fi cunoscut. De altfel, în ciuda afirmației lui Diderot, care spune că nu cunoaște cartea în chestiune, credem că în cel mai rău caz a existat un moment cînd, scriind *Observațiile*, nu și-a amintit de ea. Dacă *Paradoxul* oferă mult mai multe indicii care ne duc către Riccoboni decît *Observațiile*, ce-i sînt anterioare, dacă deci putem admite că ideile cele mai importante din *Observații* nu-i datorează nimic, este cu neputință să nu recunoaștem reminiscențe aproape textuale din Riccoboni în corespondența cu domnișoara Jodin (1765—1769). Am înclina deci să admitem că ideile comune ale lui Diderot și Lessing nu s-au elaborat fără o anumită influență a lui Riccoboni. Dar despre care Riccoboni e vorba aici? Domnul Luitz se înșeală ca și o notă din ediția Assézat, vorbindu-ne de *Louis* Riccoboni. Dar e vorba de fiul acestuia, *François*. Or, a sa *Artă a teatrului* (1750) fusese tradusă de Lessing!

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul VIII

FĂURITORUL ARTEI: POETUL ȘI AL SĂU „SUFLET SENSIBIL"

Cînd îl citim pe Diderot, cînd observăm atmosfera ambiantă, în care se scaldă ideile și imaginația sa, ca și cea în care îi place să-l învăluie pe artistul sau poetul pe care și-l imaginează — nu poți să nu vezi că s-a schimbat ceva în comparație cu ceea ce erai obișnuit să întîlnești înainte de el și la unii dintre contemporanii săi. Poetul, artistul și scriitorul erau pînă acum oameni ce lucrau pe îndelete sau, dimpotrivă, mari truditori, dar la urma urmei oameni ca toți ceilalți. Erau respectați, veneraţi, admirați pentru talentul lor, dar, dacă ne putem exprima astfel, între ei și ceilalți oameni era percepută mai ales o diferență cantitativă și mai puțin una calitativă. Un geniu sau un talent și un om obișnuit erau diferiți mai ales prin forța, prin gradul aptitudinilor lor. Naturile lor erau aceleași. Nu deosebeai, la prima vedere, cel puțin, și-n viața cotidiană nici o trăsătură evidentă care să-i diferențieze puternic. Omul de geniu sau de talent, ieșind din cabinetul său de lucru nu părea a fi altul decît toți semenii săi. Era la fel de vesel, uita la fel de repede, se arăta adeseori la fel de nepăsător ca ei toți. Încerca mai curînd să șteargă decît să accentueze diferențele care îl separau de ceilalți; și dacă uneori le accentua totuși, o făcea în mod deliberat mai curînd decît din temperament. Niciodată vreun artist sau vreun poet nu se gîndea să facă din meseria sa un sacerdoțiu, din arta sa o

Scanned with OKEN Scanner

religie, să se ia mai în serios din punct de vedere moral decît alți truditori, să-și spună că are un temperament mai puțin vesel, mai serios, sau chiar mai trist sau mai melancolic decît alții. Dar acum arta pare că vrea să meargă mînă în mînă cu tristețea. Nu numai artistul care creează, dar și toți cei care pot să-l înțeleagă și să-l prețuiască, sînt presupuși a cădea uneori, și mai ales în prezența frumosului, într-o reverie melancolică, altfel spus, sînt presupuși a avea un „suflet sensibil". Dacă înainte „bunul gust" nu aparținea tuturor, tot astfel acum sufletele sensibile nu alcătuiesc decît o elită, dar o elită care se desprinde mult mai mult de restul oamenilor decît cea a oamenilor de gust. Sufletul sensibil se vădește în nenumărate detalii ale vieții, iar celui ce-l are îi place să-l înfățișeze astfel încît să se vadă bine că este înzestrat cu el. Poetul interesîndu-se din ce în ce mai mult în opera sa de sentimente, vrea să trezească alte sentimente pe care le-ar putea socoti a fi un ecou al celor pe care le-a exprimat. În calitate de critic, Diderot cerea de la poetul dramatic, după cum ne amintim, să fie în măsură să tulbure și să neliniștească publicul ce frecventează teatrul. Altfel spus, poetul se bizuie tot mai mult pe o înțelegere a i n i m i i, și nu numai pe una a inteligenței din partea cititorului sau a spectatorului. Simțindu-se respins nu o dată de răceala marelui public, el se mulțumește cu influența pe care o exercită asupra numărului mai restrîns al sufletelor sensibile. Astfel acestea se simt apropiate de geniu, și curînd se va întîmpla ca ele să creadă că posedă la rîndul lor, o părticică de geniu. Este deci cît se poate de firesc ca ele să se simtă cu atît mai deasupra sufletelor ce nu sînt sensibile; cei care posedă acest suflet sensibil vor voi să poarte pe fiecare trăsătură vizibilă a persoanei lor și a vieții lor pecetea sensibilității, pentru a se simți cît mai des în apropierea geniului și departe de plebe.

Nu ne putem închipui decît cu greu să găsim un exemplu pentru ceea ce am spus în cazul lui Diderot, acest om cu un temperament năvalnic,

Scanned with OKEN Scanner

de o veselie și o bună dispoziție adesesori atît de robustă și de galică. Totuși sufletul său posedă și alte facultăți, el se complace în ele. Nu și-a făcut din sensibilitate o togă pe care să o poarte zilnic și cu fiecare prilej, căci nu o îmbracă decît din cînd în cînd, părăsind-o cu ușurință după voia inimii. Totuși, cînd cade pradă unui acces melancolic, îi place să se ia în serios: „Melancolia a găsit deschisă poarta sufletului meu; ea a intrat aici, și nu cred că o voi mai putea izgoni vreodată cu totul. Nu-mi displace prea mult... duioșia mea va avea o culoare întunecată care se potrivește cu acest sentiment“[1].

Nu spunem că oamenii din epocile precedente au fost incapabili de melancolie. Este vorba de altceva. Ei erau triști cînd aveau motive să fie triști, în funcție de temperamente, se întîmpla chiar ca oamenii să afle o anumită plăcere sau ușurare în tristețe; nu vorbim despre persoanele excepționale care aveau un temperament maladiv și melancolic sau ipohondric. Acum, în schimb, oamenii sînt triști din principiu, ei vor să fie astfel, se complac în tristețe, se simt atît de bine încît o doresc cînd le lipsește; de altfel este alăturată totdeauna duioșiei: acesteia i-ar lipsi parcă ceva, dacă nu s-ar îmbina cu tristețea.

Toate acestea nu implică singurătatea absolută. Sufletele sensibile se caută între ele și se înțeleg: „Este de necrezut cît de bine se înțeleg între ele sufletele sensibile, aproape fără să-și vorbească. Un simplu cuvînt scăpat din nebăgare de seamă, o cugetare vagă și dezlînată, o părere de rău abia rostită, o expresie spusă pe ocolite, sunetul vocii, mersul, privirea, atenția, plăcerea, totul le dezvăluie unul celuilalt“ [2]. Dacă nu ai tu însuți sufletul bolnav, știi măcar să-l înțelegi pe al celuilalt, să te interesezi de el. Observați lunga analiză a spleenului din *Scrisorile* către domnișoara Volland. Pacientul este moș Hoop, un scoțian ce face parte din cercul de la Grandval;

---

[1] *À M^lle Volland*, vol. 18, p. 475.
[2] *Ibidem*, p. 354.

Scanned with OKEN Scanner

astfel, patologia temperamentului încețoșat de dincolo de Marea Mînecii începe să contamineze veselia nepăsătoare cu care francezul plin de voioșie știa să se bucure de tot ce-l înconjura:

„Simt de douăzeci de ani un rău general, mai mult sau mai puțin supărător; nu-mi simt niciodată capul ușor. El este cîteodată atît de greu, încît s-ar părea că o povară mă trage în față, și mă proiectează pe o fereastră în stradă sau în adîncul unui rîu, dacă m-aș afla pe malul lui. Am tot felul de idei negre, sînt copleșit de tristețe și de plictis; mă simt rău pretutindeni, nu vreau nimic, nu pot să vreau, caut zadarnic să mă distrez și să mă ocup cu ceva; veselia celorlalți mă îndurerează, sufăr cînd îi aud rîzînd sau vorbind. Cunoașteți acea stare de stupiditate sau de proastă dispoziție pe care o ai cînd te trezești, după ce ai dormit? Iată starea mea obișnuită, sînt dezgustat de viață; cele mai mici variații ale atmosferei sînt resimțite de mine ca niște schimbări violente; nu pot rămîne pe loc, trebuie să plec, dar nu știu unde. Așa am înconjurat pămîntul. Dorm rău, nu am poftă de mîncare, nu pot digera, nu mă simt bine decît într-o diligență. Sînt cu totul altfel decît ceilalți, îmi displace ceea ce lor le place, îmi place ceea ce lor le displace; sînt zile cînd urăsc lumina iar alteori ea mă liniștește, iar dacă aș intra pe neașteptate în tenebre, mi s-ar părea că am căzut într-o prăpastie".

Zadarnic știe că „nu s-a născut stupid", zadarnic se străduiește să tragă vreun folos din înclinațiile și aptitudinile sale, el trebuie să se dea mereu bătut". Atunci e cu neputință să vă zugrăvesc durerea sufletească pe care o simți cînd te vezi astfel osîndit, și fără nici o speranță să fii ceea ce nu ești. Domnule, mai adăuga el, cu o exclamație care îmi sfîșia inima, eram vesel, aveam ca dumneata aripi la picioare cînd mergeam pe acest pămînt, mă bucuram de o zi frumoasă, de o femeie frumoasă, de o carte bună, de o plimbare frumoasă, de o conversație liniștită, de privelișt ile naturii... îmi amintesc încă de acea fericire;

Scanned with OKEN Scanner

dar simt că trebuie să renunț la ea pentru totdeauna.[1]

Să ne fie iertat că am citat acest pasaj atît de lung. Să observăm că bolnavul cu pricina aparține unei societăți de elită, de oameni de știință și de artiști, să observăm că el însuși este un om de spirit, și vom înțelege cît de mare era interesul acordat unor asemenea simptome. Societatea din Grandval alcătuia un cerc vesel, membrii ei veneau aici ca să uite neajunsurile vieții de la Paris și să se odihnească în calmul vieții de la țară, înconjurați de desăvîrșita amabilitate și bună dispoziție a gazdelor și a invitaților. Nimic nu poate fi mai semnificativ pentru interesul acordat simptomelor „spleenului" decît prezența bătrînului Hoop printre veselii invitați de la Grandval. Cunoaștem cu toții tipul descris, îl cunoaștem pentru că l-am întîlnit de nenumărate ori în literatura romantică a ultimilor ani ai secolului al XVIII-lea și din prima jumătate a secolului următor. Recunoaștem aici mania sau poate doar poza obsesiei sinuciderii, plictisul, starea de rău care te urmărește pretutindeni și întotdeauna, chiar dacă locurile sînt mereu altele, iar, pe de altă parte, speranța constantă, mereu trează, de a fugi de acel rău călătorind, schimbînd întruna locul șederii; recunoaștem și anestezierea voinței care duce pînă la anestezierea dorinței, precum și mania de a găsi o consolare în faptul de a te crede, în faptul de a vrea să te crezi cu totul altfel decît toți semenii tăi. Acest tip, așa cum îl vede Diderot în nefericitul moș Hoop nu are încă nimic de a face cu moda, deși în curînd va fi de „bon ton" și se va vedea copiat, mai întîi în numele literaturii și apoi din pur dandysm.

Uneori mi se pare a surprinde la Diderot ceva care seamănă cu o mărturie, ceva nedeslușit, ce se lasă totuși ghicit. Există la el o profundă înțelegere a sufletului bolnav, în care răul și-a înfipt rădăcinile destul de adînc pentru a-i răpi tot ceea ce îl fermeca înainte: „Nu totdeauna obișnuința lip-

[1] *Ibidem*, vol. 18, p. 531.

Scanned with OKEN Scanner

seşte zorile unei zile frumoase de prospeţimea lor, răsăritul soarelui de strălucirea lui, cîntecul cocoşului, murmurul apelor, behăitul turmelor de tot ce le făcea plăcute urechii; ele nu mai sînt ca înainte pentru că sufletul care a posedat toate aceste bogăţii este acum bolnav; muncit de adevărate patimi nebune, ajunge la ţară precum diavolul lui Milton în grădina Edenului. Găsiţi, dacă puteţi, eleborul care să-i cureţe creierul smintit, şi priveliştea naturii îşi va căpăta iar farmecele de care el nu se va mai sătura". Trebuie să înţelegem bine: acest suflet este într-atît de bolnav încît nu mai iubeşte natura. Cît de adînc este răul! Căci alţii îşi află în ea mîngîierea şi liniştea: „Există suflete în adîncul cărora rămîne ceva sălbatic, un gust pentru trîndăvia, libertatea şi independenţa vieţii primitive. Ele se simt totdeauna străine în oraşe, plimbînd aici o tainică silă care încetează din cînd în cînd, neîntîrziind a renaşte, şi care renaşte uneori în mijlocul distracţiilor celor mai violente şi mai plăcute"[1].

Acest gust pentru natură se dezvolta cu fiecare zi, şi urma să devină unul dintre gusturile dominante. Omul sensibil tinde să caute tristeţea, dar este limpede că foarte adeseori întîlnirea cu cei mai mulţi dintre semenii săi nu numai că nu-i va fi pe plac, dar chiar îl va îndepărta de ceea ce îşi doreşte. Dar există o prietenă care, prin definiţie nu vrea decît ceea ce vrem şi noi, nu simte decît ceea ce simţim şi noi; putem fi astfel siguri că o vom găsi totdeauna gata să ne dea răspunsul pe care îl aşteptăm: această prietenă este natura. De aceea ea va deveni curînd confidenta sufletelor sensibile. De unde şi strînsa legătură dintre sensibilitate şi gustul pentru natură, trăsături ce se dezvoltă mînă în mînă.

Diderot însuşi simte în el acel „ceva sălbatic", şi el se simte atras de „libertatea şi independenţa vieţii primitive", în sfîrşit, şi el iubeşte natura. Să

---

[1] *Réfutation de l'Homme par Helvétius*, vol. 2, p. 433—434.

Scanned with OKEN Scanner

nu credem că este vorba doar de iubirea rustică pentru o zi frumoasă", pentru „cîntecul cocoșului", „behăitul turmei" și „murmurul apelor"; toate acestea apar chiar foarte puțin. Ce natură iubește el? Înainte de toate și mai ales el are oroare de natura artificială: „Natura nu creează arbori în formă de sferă; i-a făcut astfel doar foarfeca grădinarului, ce ascultă de gustul gotic al stăpînului său; iar arborii în formă de sferă vă plac atît de mult? Arborele din pădure cu forma cea mai regulată are totdeauna cîteva ramuri rebele, feriți-vă să le tăiați, căci o să faceți din el un arbore de grădină"[1].

Această grădină este doar o iluzie; Diderot preferă în mod hotărît un loc simplu, dar rustic, celor mai frumoase parcuri bine îngrijite și simetrice: „Ce hățișuri frumoase! îi scrie el la 23 august 1759, de la țară, domnișoarei Volland. Cînd ți le amintești, cum mai poți suporta vederea simetricelor Tuileries și promenada posomorîtă de la Palais-Royal, unde toți arborii sînt pociți în chip de verze și unde te sufoci, în ciuda atîtor precauții de a cîștiga puțin aer și puțin spațiu, tăind crengile, rupîndu-le, smulgîndu-le și stricînd totul?"[2] Să nu credem că Diderot a consimțit vreodată să se lipsească de Paris pentru a se instala în Langres sau la țară, căci nu renunți ușor la Oraș. Dar lui îi place viața la țară, cel puțin din cînd în cînd, și o iubește sincer, în amănuntele ei concrete, nu așa cum apare în declamații sau egloge: „Am străbătut ... și hambarul și curțile de păsări și crama, am văzut și teascul, și țarcurile de oi, și grajdurile. Mi-a făcut multă plăcere să văd toate aceste locuri pentru că mă interesează". Urmează o cascadă de amănunte, îndepărtați-vă, o, mondeni și mondene, intrăm de-a binelea în curțile de păsări și în grajduri, și Teocrit îi este preferat lui Vergiliu: „Haidade, pentru un nas preacinstit care și-a păstrat inocența firească, nu-i o capră,

---

[1] *A M^lle Volland*, vol. 18, p. 35.

[2] *Ibidem*, vol. 19, p. 125. Aceste rînduri se referă și la grădinile din Marly.

Scanned with OKEN Scanner

ci o femeie zdravănă, care pute. Expresia este dură, dar adevărată". Și tabloul se termină astfel: „iar carele cu fin și cu grîne se întoarceau alene; și îmi plăcea și asta. Sînt un țărănoi și mă mîndresc cu asta"[1]. Iubirea sa pentru natură nu este întotdeauna trecătoare și nestatornică, el rămîne legat de ea; pentru a o exprima, găsește accente înduioșătoare și pătrunzătoare. Iată exemplul Marnei, prietena sa de nădejde: „Acest rîu este o bună tovărășie; o pierzi; o regăsești și o pierzi din nou, și îți place întruna; mergi între ea și cele mai frumoase dealuri"[2]. El se întoarce mereu la ea: „Am salutat din nou apa Marnei, fidela mea tovarășă de călătorie și compatriota mea". Diderot este totuși prea sociabil pentru a cere de la sine o solitudine absolută în sînul naturii: el o populează cu amintiri și speranțe ce se potrivesc sufletului său sensibil: „Locurile acestea mă farmecă; aici aș locui, aici aș visa, aici m-aș lăsa pradă unei dulci simțiri, aici aș vorbi duios și aș iubi din tot sufletul, aici aș aduce sacrificii lui Pan și Venerei campestre, la poalele fiecărui arbore, dacă mi s-ar îngădui și dacă aș avea răgaz"[3]. El contemplă natura ca pe o floare miraculoasă și delicată, și remarcă „roua, pe care poate că nu o cunoașteți"[4], pentru că locuiți la oraș și vă treziți tîrziu; se teme pentru ea, căci o amenință mîna greoaie a omului, care transformă lucrurile frumoase în lucruri drăgălașe[5]. Pînă acuma l-am văzut pe Diderot iubind natura și emoționîndu-se în fața ei. Știe și să o privească asemenea unui artist, legînd laolaltă într-un tablou diferitele impresii pe care i le trezește. Evident, nu este meritul lui Diderot că acele *Convorbiri* ale lui Dorval cu prietenul său sînt încadrate de tablouri din natură. El mergea în mod cît se poate de vizibil pe urmele lui Shaftesbury din *Moraliștii*, deși subiectul filozofic și moral tratat de acesta se

---

[1] *Ibidem*, vol. 18, pp. 387—388.
[2] *Ibidem*, p. 384.
[3] *Ibidem*, vol. 18, pp. 387—388.
[4] *Ibidem*, p. 389.
[5] *Ibidem*, pp. 387—388.

Scanned with OKEN Scanner

potrivea mult mai bine cu acest fundal decît ideile literare din *Convorbiri*. Să citãm totuși cîteva rînduri din prima *Convorbire* și să vedem cum se amestecă impresiile pitorești cu reflecțiile critice: „În timp ce mergea, Dorval observa fenomenele naturale ce urmează apusului de soare; și spunea: «Vedeți cum fiecare umbră în parte slăbește, pe măsură ce umbra universală devine mai puternică... Aceste dungi late de culoarea purpurei ne făgăduiesc o zi frumoasă... Iată cum întreaga zonă a cerului opusă soarelui ce apune începe să se coloreze în violet... Nu mai auzi în pădure decît cîteva păsări, al căror ciripit întîrziat mai înveselește amurgul. Murmurul apelor curgătoare, care începe să se despartă de murmurul general, ne anunță că muncile au încetat în mai multe locuri, și că se face tîrziu“[1]. Să comparăm cu aceste rînduri una din acele traduceri de pictură prin descriere, de care Saloanele sînt pline; aflăm următorul răsărit de soare, redat de articolul *Lutherburg* din *Salonul din 1765*: „Vino înainte de întoarcerea soarelui. Vezi-i discul întunecat, marginile șterse, și toată puzderia de raze pierdută, împrăștiată, sufocată în imensa și profunda ceață în care nu se răsfrînge decît o slabă nuanță roșiatecă. Și iată cum volumul nebulos începe să se prăbușească sub propria-i greutate; el se condensează către pămînt; îl umezește, îl înmoaie, și țărîna udă ți se lipește de tălpi. Întoarceți privirile către creștetul munților. Iată-i cum încep să străpungă oceanul vaporos. Grăbește-ți pașii; cațără-te pe vreo colină înaltă; și de aici contemplă suprafața acestui ocean care unduiește molatec deasupra pămîntului, și dezvăluie, pe măsură ce coboară, vîrful clopotnițelor, coama copacilor, acoperișurile caselor, orașele, satele, pădurile uriașe, întreaga scenă a naturii strălucind de lumina astrului zilei“[2]. În acest tablou ne impresionează mai ales tactul cu care Diderot știe să schimbe simultaneitatea lui într-o succesivitate a descrierii, care ne face să

---

[1] Vol. 7, pp. 100—101.

[2] *Salon de 1765*, vol. 10, p. 395.

Scanned with OKEN Scanner

vedem mai întîi ceața, și apoi tot ceea ce ea dezvăluie pe măsură ce coboară.

Totuși, acest gen de natură nu îl satisface încă pe deplin. El iubește decorul din *Moraliștii* lui Shaftesbury, pe care nu i-a citit în zadar: iubește natura uriașă, magnifică și augustă, îi iubește vehemența și tăcerea stăpînită și emoționată. Evident, în această preferință există multă „literatură", și nu prea am putea spune unde întîlnea Diderot acele privelişti frumoase, el care nu depășea, în plimbările sale, împrejurimile cele mai apropiate ale Parisului. De aceea, cînd Dorval iubește „spaima tainică" din adîncul pădurilor, cînd el „caută o peșteră care să-l inspire", cînd îl vedem pe el sau mai curînd pe poetul pe care îl cîntă, amestecîndu-și vocea cu vuietul torentului care se prăbușește din munte", și simțind „sublimul unui loc pustiu", să nu ne lăsăm înșelați și să căutăm pasajele corespunzătoare în *Rapsodia* lui Shaftesbury. Oricum, acest gust literar este tot semnificativ, de vreme ce el pune în mișcare imaginația lui Diderot. El iubește așadar „o mare pînză de apă izbucnind din crăpătura unei stînci sau dintr-o peșteră întunecată, coborînd cu mare vuiet, frîntă în căderea-i de uriași bolovani, pe care-i acoperă cu spuma-i albă ..., coamele căptușite cu mușchi și acoperite, ca și coastele de arbori și de mărăciniș, împrăștiați cu toată sălbăticia caracteristică naturii primitive"[1]. De asemenea, această natură îi pare că trebuie să îl inspire pe un peisagist: „Marele peisagist își are entuziasmul său specific; este un fel de oroare sacră. Peșterile sale sînt întunecate și adînci; stîncile sale abrupte amenință cerul; torenții coboară din vîrful lor cu zgomot, ei sfîșie pînă departe tăcerea augustă a pădurilor. Omul trece prin sălașul demonilor și al zeilor" [2].

Să nu facem din Diderot un pictor al naturii, să nu căutăm în el un amator romantic. De fapt,

---

[1] *Pensées*, vol. 12, p. 103.
[2] *Ibidem*, vol. 12, p. 88.

Scanned with OKEN Scanner

de cele mai multe ori ea nu îi slujește decît ca accesoriu, și arareori știe că o iubească pentru ea însăși. Prea adeseori el îi adaugă omul și preocupările sale, nu numai morale, dar și cotidiene. Ultimul capitol din *Eseu despre pictură* vrea ca omul de spirit să nu poată privi la un torent fără să se gîndească pe dată la mașinile pe care acesta le pune în mișcare, să nu poată privi un sat fără să admire toate muncile țăranilor, un munte, fără să-i socotească bogățiile minerale. Dar nu numai că se gîndește la toate acestea, ci și, datorită teoriei sale despre frumos prin mijlocirea raporturilor, el își întemeiază sentimentul de frumos trezit de natură pe chiar aceste asociații fără de sfîrșit!

Totuși, el a cunoscut natura și asta ne este de ajuns. Poate chiar își închipuia toate aceste cauze îndepărtate ale frumuseții naturii din nevoia de a explica totul. Să observăm și că știe să introducă sufletul naturii în sufletul omenesc, alcătuind astfel o existență combinată: „Dar așa cum vezi, într-o seară de toamnă, pe o vreme încețoșată și închisă, lumina strecurîndu-se printr-un nor, strălucind o clipă, și pierzîndu-se într-un cer întunecat, tot astfel veselia sa dispărea curînd, și el cădea dintr-odată în tăcere și melancolie“[1]. Să nu uităm mai ales rîndurile atît de prețioase prin care se apropie cu adevărat de însăși esența farmecului naturii:

„Nemișcarea ființelor, singurătatea unui loc, tăcerea lui adîncă suspendă timpul; acesta dispare. Nimic nu se mai măsoară, omul devine parcă veșnic“.[2]

Sînt aproape impresiile și sentimentele pe care le va exprima Leconte de Lisle în a sa pătrunzătoare *Villanelle*.

Din aceste cîteva ultime pagini este important să reținem colaborarea intimă între sensibilitate și sentimentul naturii, atît la Diderot, cît și la contemporanii săi.

Am putea să ne întrebăm unde este locul poetului în toate acestea, de vreme ce despre el tre-

[1] *Introduction au Fils naturel*, vol. 7, pl 19.
[2] *Salon de 1767*, vol. 11, p. 106.

Scanned with OKEN Scanner

buia să vorbim. Mai întîi, și e ușor de ghicit, Diderot este el însuși într-o oarecare măsură poet, și vorbind de unul, el ar fi vrut să ne facă să ne gîndim la celălalt. Dar avem și alte motive întru apărarea noastră.

Dacă sufletul sensibil este un suflet ales, dacă un suflet ales trebuie să fie sensibil, atunci, evident, un poet va fi, va trebui să fie sensibil și melancolic. Iată de fapt noua cale pe care se îndrepta poezia, și pe care Diderot însuși o silește să înainteze. Poezia și poetul caută singurătatea și natura, lucru pe care îl știm de la Shaftesbury. Un suflet sensibil este interesat de natură și, drept urmare, el va căuta și va pune în lumină tot ceea ce în natură este mai apt să trezească și să hrănească sensibilitatea. Pe de altă parte, poetului îl plac anumite idei generale: ele ar trebui legate de natură, fără ca prin aceasta să se iasă din făgașul sensibilității fără a se cădea în abstract și în uscăciune. În acest scop, poetul complică natura, adăugîndu-i un supliment heterogen, de vreme ce ea este în raport cu mîna omului, amintind ce a distrus în chip implacabil din operele fragile ale omului: ruinele. Cîte vederi, cîte idei pe jumătate filozofice, pe jumătate poetice nu ne sînt în mod firesc oferite datorită ruinelor care nu sînt decît simbolul instabilității operelor umane — și cît de veșnic neschimbată ne pare natura în comparație cu ele! Emoția ruinelor pune stăpînire pe Diderot, și el ar vrea să vadă poezia apucînd pe același drum: „Cînd ai geniu, așa îl arăți. El se trezește în mijlocul ruinelor. Cred că marile ruine ne pot impresiona mai mult decît monumentele ce s-au păstrat în întregimea lor. Ruinele se află departe de orașe; ele amenință, și mîna timpului a semănat, prin mușchiul care le acoperă o mulțime de idei mărețe și de sentimente melancolice și duioase. Admir edificiul întreg; dar ruina mă face să tremur; inima îmi este tulburată, imaginația își ia avîntul, ea seamănă cu o statuie pe care mîna șovăielnică a artistului a lăsat-o neterminată; cîte nu văd în ea? Mă întorc cu gîndul la popoarele care au produs aceste minuni, și care nu mai sînt

Scanned with OKEN Scanner

et in lenocinio commendationis dolor est manus, cum id ageret, extinctae"[1]. *Salonul din 1767* se ocupă pe larg de poezia ruinelor. Pana entuziastă a lui Diderot ne va arăta tot ceea ce putea găsi un suflet sensibil în priveliștea ruinelor, el ne va explica astfel succesul romantic ce începea să se arate chiar din acea vreme: „Ideile pe care ruinele le trezesc în mine sînt măreţe. Totul dispare, totul piere, totul este trecător. Numai lumea rămîne. Numai timpul dăinuie. Cît de bătrînă este această lume! Merg între două veşnicii. În orice parte mi-aş arunca privirea, obiectele care mă înconjoară îmi vestesc un sfîrşit, iar eu mă resemnez în faţa aceluia care mă aşteaptă. Ce este existenţa mea efemeră în comparaţie cu cea a acestei stînci care se face pulbere, a acestei văi care se afundă tot mai mult, a acestei păduri care se clatină, a acestor frunzişuri atîrnate deasupra capului meu şi care se mişcă întruna? Văd marmura mormintelor risipindu-se precum nisipul, şi nu vreau să mor! Şi încerc să sustrag o biată ţesătură din fibre de carne unei legi generale care nu cruţă nici bronzul! Un torent tîrăşte naţiunile unele după altele în adîncul unei prăpăstii comune; iar eu, eu singur, vreau să mă opresc pe marginea ei şi să despic unda care curge alături de mine![2] Să remarcăm că dacă Diderot, ca un înţelept şi ca un filozof se declară mulţumit de viaţa trecătoare ce i-a fost dată, tonul însuşi şi felul în care o spune, arată limpede că el polemizează şi că există şi alte organizări psihice pe care contemplarea aceloraşi ruine le revoltă. Ştim astăzi că poezia nu a avut decît de cîştigat din această a doua părere.

În orice caz, am ieşit în mod hotărît din acea perioadă cînd poezia urmărea doar veselia şi nepă-

---

[1] *Sur la sculpture et sur Bouchardon*, vol. 13, p. 43. — comparaţi acest text cu unele texte de Burke cuprinzînd idei cu totul asemănătoare despre farmecul nedesăvîrşitului: o schiţă ne încîntă mai mult, după părerea lui, decît un tablou, căci imaginaţia se simte pe deplin liberă să o desăvîrşească folosindu-se de propriile-i linii şi culori *(op. cit.*, p. 141*)*.

[2] Vol. 11, p. 229 ss.

Scanned with OKEN Scanner

sarea. Acum ea preferă culorile întunecate, dacă nu chiar negrul. Tonul sumbru devine aproape calitatea inevitabilă a marii poezii și a marii arte: claritatea convingerii; dar ea nu emoționează. Claritatea, oricum am înțelege-o dăunează entuziasmului"[1]. Diderot își îndreaptă critica împotriva noii biserici de la St. Roch în aceeași direcție: „Pentru a produce un mare efect, cel al unui discurs patetic, locul este prea luminat; mai puțină lumină ar inspira o stare de melancolie celor care nu o au, și ar spori-o în sufletele celor care ar fi venit aici mînați de acest sentiment"[2].

Culorile sumbre, nedefinite și incomplete, clarobscurul sînt elemente încă mai puternice. Executat de o mînă de maestru, de mîna maestrului, clarobscurul îi pare a fi culmea artei, emoționîndu-l într-un mod ce seamănă cel mai mult cu o emoție supranaturală: „Cînd îmi amintesc anumite tablouri de Rembrandt și de alții, rămîn convins că există în distribuirea luminilor tot atît și chiar mai mult entuziasm decît în oricare altă parte a artei. Pictura ideală comportă în clarobscurul său ceva ce se află dincolo de natură și, prin urmare, tot atîta imitație riguroasă cît geniu, și tot atîta geniu cît imitație riguroasă"[3].

Evident, sîntem siliți să restrîngem puțin originalitatea acestor observații ale lui Diderot. Tot așa cum îndărătul entuziasmului său pentru natura severă și impresionantă îl întîlneam pe Shaftesbury, tot astfel multe lucruri ne amintesc de Burke de fiecare dată cînd Diderot pune poezia în strînsă legătură cu întunericul sau clarobscurul. Calitățile impresiilor sufletului sensibil al lui Diderot seamănă în multe privințe cu sublimul lui Burke. Și la unul și la celălalt este în primul rînd vorba de o emoție puternică și care ne poate tulbura

---

[1] *Salon de 1767*, vol. 11, p. 147. Aceste rînduri par a se putea referi în egală măsură la discursul clar sau obscur. Citatul următor va arăta prezența la Diderot a unei impresii arhitecturale raportată la cea suscitată de un discurs.

[2] *Observations sur l'église de St. Roch*, vol. 13, p. 7.

[3] *Sur la peinture par Webb*, vol. 13, p. 36.

Scanned with OKEN Scanner

profund. *Salonul din 1767* cuprinde cele mai multe reminiscenţe de acest fel şi nu am fi miraţi dacă am afla că Diderot citise deja în acea vreme cartea lui Burke, o citise, sau o recitise. Este de ajuns să ne amintim de analiza pe care am făcut-o ideilor lui Burke despre sublim, pentru a le recunoaşte şi la Diderot. Rîndurile următoare coincid perfect cu definiţia sublimului şi a acelui *delight* pe care el îl priceinuieşte, aşa cum o dă Burke. „Tot ce uimeşte sufletul, tot ce trezeşte un sentiment de spaimă duce la sublim". Găsim de asemeni teoria cu privire la obscuritate, uneori chiar cuvînt cu cuvînt aşa cum apare ea la Burke. „Obscuritatea sporeşte spaima. Templele sînt întunecate..." Şi aici apare fraza pe care am citat-o mai sus: „Claritatea convinge; ea nu emoţionează. Claritatea, oricum am înţelege-o, dăunează entuziasmului [1]. Poeţi, vorbiţi întruna de eternitate, de infinit, de imensitate, de timp, de spaţiu etc... Fiţi tenebroşi" [2]. Obscuritatea influenţează şi asupra sublimului acustic". Noaptea ascunde formele, transformă zgomotele în ceva ameninţător; pînă şi foşnetul unei frunze din adîncul unei păduri pune imaginaţia în mişcare; imaginaţia ne zguduie pînă în măruntaie; totul devine exagerat". Diderot vede ceva înspăimîntător, măreţ şi întunecat" în căderea apelor pe care le auzi fără să le vezi, în tăcerea, singurătatea, pustiul, ruinele, bătăile de tobă surde, despărţite prin intervale de linişte; în dangătele unui clopot, întrerupte din cînd în cînd şi care se lasă aşteptate"[3]. Ca şi Burke, Diderot asociază claritatea cu

[1] Burke, *ed. cit.*, p. 123: "In reality, a great clearness helps but little towards affecting the passions, as it is in some sort an enemy to all enthousiasms whatsoever".

[2] Comparaţi cu ceea ce spune Burke despre descrierea poetică şi cu exemplele sale scoase din Milton, care impresionează imaginaţia prin cuvinte obscure, ce nu trezesc, adică, nici o idee clară.

[3] Pentru Burke noaptea este sublimă pentru că ne înspăimîntă prin incertitudinea în care ne lasă obscuritatea. O tranziţie subită de la lumină la întuneric este şi ea sublimă , ca şi cea de la un sunet la tăcere şi viceversa; exemplele alese pentru această ultimă trăsătură sînt un *clopot* şi o *tobă*.

Scanned with OKEN Scanner

ordinea, iar obscuritatea cu dezordinea; în anumite condiţii, aceasta din urmă poate deveni sublimă: „Magnificenţa nu este frumoasă decît în dezordine“ [1]. Gîndirea sa o urmează îndeaproape pe cea a lui Burke, împrumutîndu-i pînă şi observaţiile sale asupra sublimului dimensiunilor: „Dimensiunile pure şi abstracte ale materiei sînt şi ele expresive. Linia perpendiculară, imaginea stabilităţii măsură a profunzimii ne impresionează mai mult decît linia oblică“ [2].

Chiar dacă influenţa lui Burke asupra entuziasmului lui Diderot pentru obscur şi înspăimîntător nu poate fi negată, rămîne incontestabil faptul că acesta din urmă, cu verva sa obişnuită, şi-a însuşit aceste idei ca şi cum ar fi fost ale sale, le-a introdus în scrierile sale şi, dezvoltîndu-le, le-a dat noi forţe, asigurîndu-le un nou succes. Nimic nu se putea potrivi mai bine cu nuanţa brună a melancoliei sale intermitente decît această estetică a obscurităţii, adversară a claritătii.

Această înclinaţie către înspăimîntător şi sublim nu-i mai îngăduie lui Diderot să vadă poezia numai în scenele pastorale sau cîmpeneşti. Dimpotrivă, nu aceasta este adevărata poezie, şi, spre a fi adevărată ea va trebui să folosească tonuri întunecate şi sublime, alegîndu-şi subiecte pe măsura lor. „Poezia are nevoie de ceva enorm, barbar şi sălbatic. Laurul lui Apolo freamătă şi înverzeşte, cînd furia războiului civil sau a fanatismului îi înarmează pe oameni cu pumnale, şi cînd sîngele curge şuvoaie pe pămînt. El se veştejeşte în timp de pace şi de răgaz. Secolul de aur ar fi produs un cîntec, poate o elegie. Poezia epică şi poezia dramatică cer alte moravuri.“ Aceste cuvinte pot fi înţelese ca o condamnare a măruntei poezii din secolul al XVIII-lea pe care Diderot o întîlnea în preajma lui şi fac pandant cu scepticismul cu care el va trata

---

[1] Burke, pp. 142—143: "The apparent disorder augments the grandeur, for the appearance of care is highly contrary to our ideas of magnificence".

[2] Burke, p. 156.

Scanned with OKEN Scanner

curînd modelele terne și dulcege pe care pictura le află în moravurile contemporane *(Eseu despre pictură)*. Pentru a răspunde întrebării „cînd vom vedea născîndu-se poeți"? Diderot ne aduce în fața ochilor imaginea unui secol care, desigur, nu semăna deloc cu secolul său: „Va fi după ce va fi trecut timpul dezastrelor și al marilor nefericiri; cînd popoarele hăituite vor începe să respire. Atunci imaginațiile, zguduite de priveliști teribile vor zugrăvi lucruri necunoscute celor ce nu le-au fost martori. N-am simțit oare cum ne încearcă, în anumite împrejurări, un fel de spaimă care ne este străină? adaugă el totuși. De ce nu a zămislit ea oare nimic? Nu mai avem oare genii?" Această ultimă întrebare ar dovedi că Diderot își făcea totuși iluzii asupra caracterului epic al secolului său, dacă rîndurile care urmează nu ar demonstra că el recunoștea mai curînd în epoca sa anumite începuturi, germenii unor evenimente care, în viitor, ar putea deveni grandioase. Exprimîndu-și îndoiala asupra existenței geniului la contemporanii săi, el își răspunde totuși printr-o afirmație îndeajuns de convingătoare: „Geniul există în toate timpurile, dar oamenii înzestrați cu el rămîn ca amorțiți dacă evenimente extraordinare nu înfierbîntă masa, și nu îi scoate la iveală. Atunci sentimentele se îngrămădesc în piept și nu-i mai dau pace; iar cei înzestrați, simțind că nu-și mai pot stăpîni cuvintele, se desfășoară și își ușurează sufletul" [1]. Aceste rînduri dovedesc în mod evident că, după părerea lui Diderot, nu geniile lipseau, ci evenimentele care să le fie favorabile.

Rezultă din toate acestea că poezia dobîndește treptat o nuanță tragică. Ea nu mai lucrează și nici nu mai amuză, ci emoționează, tulbură și neliniștește. Firește, această schimbare are o influență asupra poetului. Termenii de poezie și de poet s-au deplasat. Nu mai sîntem în vremea cînd poetul își făcea opera în calitate de om de spirit, cu mintea liniștită. Acum, cine spune

[1] *De la poésie dramatique*, vol. 7, pp. 371—372.

Scanned with OKEN Scanner

poezie, spune suferință și chin, cine spune poet spune profet și martir, dacă vrea să pretindă titlul de mare poet, de poet adevărat. Nu este poet oricine vrea, iar cel pe care soarta îl alege, va plăti aceasta în nenumărate feluri, prin munca și prin neliniștile sale. Poetul ca și poezia, capătă o aură tragică. El poartă în sine un demon, care îl silește să se manifeste, să se exprime. Melancolia atotputernică izgonește din domeniul artei bucuria nepăsătoare. Oamenii nu vor mai putea să judece doar pe temeiul bunului gust, ei nu vor putea nici măcar să mai fie amatori de artă fără să aibă „un temperament întrucîtva melancolic“ [1]. Recitim aceste ultime rînduri pe care le-am scris — și ezităm, într-atîta de mult ni se pare că acest portret de poet anticipează istoria literară cu mai multe zeci de ani. Dacă în practică, maniera literară și moda devansau încă emoția adevărată, în teorie, temperamentul entuziast și înfierbîntat al lui Diderot l-a întrevăzut pe marele artist, pe cel care suferă și care își hrănește operele din propriul lui sînge și din propriile-i forțe. „Înainte de a lua penelul în mînă, trebuie să te fi înfiorat de nenumărate ori gîndindu-te la tablou, să-ți fi pierdut somnul, să te fi ridicat din pat în timpul nopții și să fi alergat numai în cămașă și cu picioarele goale spre a face schițe la lumina unei lămpi.“ [2] În ciuda naivității, ei oarecum comice, această descriere simbolizează foarte bine gîndul lui Diderot. Cu mai mult temei decît față de pictor, el își exprimă aceleași exigențe față de poet. Pentru Diderot Saint-Lambert nu este un poet. „Ce-i lipsește ca să fie poet? Este un suflet chinuit, un spirit violent, o imaginație puternică și clocotitoare, o liră cu mai multe corzi; dar nu cu destule.“ [3] Astfel, am putea aproape să-l definim pe poet: este un suflet care se chinuiește și care

---

[1] *Dorval et moi, IIe Entretien*, vol. 7, p. 115.

[2] *Salon de 1761*, p. 145.

[3] Vol. 5, p. 250.

Scanned with OKEN Scanner

știe să-și exprime chinul. Să nu uităm totuși că în practică Diderot nu s-ar fi întîlnit poate, nu s-ar fi întîlnit desigur cu aprecierile noastre de astăzi: deși a intuit măreția barbară a lui Shakespeare, el nu ar fi văzut o prea mare diferență între el și sublimul autor care a scris *Clarissa*, *Pamela* și *Grandison*.

Am observat în capitolul precedent metamorfoza pe care au suferit-o în *Paradox*, ideile lui Diderot despre jocul actorului: ne este cu neputință să nu semnalăm cîteva rînduri din această lucrare ce par a contrazice toate ideile despre căldura și emoția entuziastă a muncii artistului creator, idei pe care tocmai le-am arătat. Schimbarea de idei la Diderot nu s-ar fi restrîns astfel doar la jocul actorului, și am fi în posesia unor date care ne-ar permite să extindem și la celelalte arte noile vederi ale autorului asupra jocului actoricesc. Iată aceste rînduri: „și de ce s-ar deosebi actorul de poet, de pictor, de orator, de muzician? Trăsăturile caracteristice se înfățișează nu în furia primului jet, ci în momente liniștite și *reci*, în momente cu totul neașteptate Nu știm de unde vin aceste trăsături; ele țin de inspirație", este adevărat, dar această inspirație nu le descoperă în momente de entuziasm și de fior. Dimpotrivă, trebuie ca, lipsiți de sensibilitate, creatorii să-și poată compara cu o atenție rece opera cu modelul: „inspirația se manifestă atunci cînd, aflîndu-se între natură și opera lor încă neterminată, aceste genii le privesc cu un ochi atent cînd pe una cînd pe cealaltă". Inspirația nu mai ține de sentiment și de entuziasm, și acesta din urmă nu devine decît o butadă: „Frumusețile întemeiate pe inspirație, trăsăturile întîmplătoare pe care artiștii le răspîndesc în operele lor și a căror apariție neașteptată îi uimește pe ei înșiși, sînt de un efect și de un succes mult mai sigur decît ceea ce ne-au propus ca pe o butadă. Delirul entuziasmului trebuie tem-

Scanned with OKEN Scanner

perat cu s î n g e r e c e“ [1]. Este inutil să spunem cît de departe se află acum Diderot de fiorul plin de entuziasm pe care îl pretindea unui artist în 1761. Este o nefericire, eventual, dar nu mai este un chin, dar poetul, ca și actorul, trebuie să fie lipsit de sensibilitate. Și atunci cum ar mai putea fi melancolic? Așadar, nimic nu-i mai opus poetului decît un suflet sensibil! Astfel, este neîndoielnic că în ultima perioadă a vieții sale Diderot a revenit asupra ideilor sale fundamentale privind creația artistică. Poate că trebuie să căutăm cauza acestei schimbări în însăși atenuarea propriului său entuziasm. Diderot termina *Paradoxul* în același an cînd începea *Studiul despre domniile lui Claudiu și Nero* și este de ajuns să-l comparăm pe acesta cu *Saloanele* sau cu scrierile dramatice din 1757—1758, pentru a vedea în ce măsură entuziasmul a fost înlocuit de raționament. În orice caz, metamorfoza pe care am observat-o în ideile lui Diderot cu privire la jocul actorului, cuprinde un domeniu mult mai vast și îi privește pe toți artiștii creatori.

Totuși nu aceste ultime idei ale autorului nostru s-au impus în fața publicului. Ideile anterioare, susținînd rolul sensibilității și al entuziasmului și legînd inspirația nu de rațiune ci de sensibilitate, cîștigau cu fiecare zi tot mai mult teren. Ele erau prea în acord cu sufletul sensibil al secolului pentru a putea opera o metamorfoză analoagă cu cea pe care au suferit-o în gîndirea filozofului. Ai aproape impresia că Diderot, simțindu-se în dezacord cu opiniile al căror succes îl putea constata, li s-a împotrivit în *Paradox*, făcînd apel — pentru ultima oară — la întreaga vervă a argumentației sale pentru a le nimici. El muri, și timp de trei sferturi de secol aceste idei fură uitate.

Nimic nu poate arăta mai bine importanța spiritului critic al lui Diderot decît faptul că a fost

---

[1] *Paradoxe sur le comédien, ed. cit.*, p. 34.

Scanned with OKEN Scanner

în măsură să elaboreze singur întreg travaliul secolului al nouăsprezecelea și că atît romanticii, cît și adversarii lor de după 1850, ar fi putut găsi în opera lui argumente în favoarea doctrinei lor.

*

* *

Pentru a termina studiul nostru despre Diderot, să-l evocăm, într-o viziune supremă, pe omul straniu care a fost autorul *Saloanelor*. Materialist în idei, idealist în sentimente, grosolan și duios, popular și sublim, lucid și entuziast, cărturar și om al naturii, vehement și afabil, om de litere fără ambiție literară, puțin profund de fapt și înțelegînd profunzimea, vioi, vesel, bufon cu accente de melancolie și de tristețe, adorînd societatea dar refugiindu-se din cînd în cînd în solitudine, truditor înverșunat, totdeauna cuprins parcă de febră, cu gîndirea veșnic clocotitoare, scriind pretutindeni, pe prima bucată de hîrtie întîlnită în cale, sau pe marginea unei cărți, mergînd cu înfățișarea cuiva care caută întruna ceva, neobosit, scriind și vorbind în același timp, muncind aproape și în somn — cum să nu fi fost surmenat la șaptezeci și doi de ani?

Chiar dacă nu a fost profund și mare artist, chiar dacă nu poseda decît energia și verva unui creator, el a înțeles totuși admirabil ce este un mare artist. Și tocmai asta îi trebuia pentru estetica lui. El a văzut în artist nu un om al plăcerii, ci un om al muncii și al sacrificiului, și uneori un om al neliniștii și al melancoliei. Atras în adîncuri, omul își pierde echilibrul și suferă. Dar nu există operă de artă fără suferință. Artistul suferă pentru că el trebuie să tindă a exprima — în ultimă instanță — ceea ce simte în el, fără a renunța la nimic.

Ce poate fi mai caracteristic și mai semnificativ pentru Diderot, om al viitorului, decît că artistul la care el visează este artistul romantic.

Scanned with OKEN Scanner

Această viziune situează gîndirea lui într-un loc foarte înaintat, unde ea defrișează și pregătește terenurile viitorului. Această gîndire nu a fost poate încă depășită, de vreme ce, opunînd idealului romantic un ideal non-romantic, ea a parcurs întregul cerc al celor două doctrine, care se completează în mersul lor constant alcătuit dintr-o acțiune reciprocă.

Scanned with OKEN Scanner

Partea a treia

PROCESUL DE REVIZUIRE INTENTAT DE SPIRITUL SISTEMATIC: CRITICA LUI LESSING

"So ward er der zwelte Gesetzgeber der Künste, insbesondere der Poesie, nach Aristoteles."

W. Dilthey, articolul despre *Lessing*
Preuss. Jahrb. 1867, I, 136.*

„Ich möchte wohl sagen, dass sich nach dem Aristoteles kein philosophischerer Geist mit dem Theater abgegeben hat als er."

Lessing, *Das Theater des Herrn Diderot.*

---

* Fraza citată de W. Dilthey este repetată aproape întocmai în scrierea sa *Das Erlebnis und die Dichtung:* „Er wurde . . . nach Aristoteles der zweite Gesetzgeber der Künste, insbesondere der Poesie" (Leipzig, 1907, p. 36).

Scanned with OKEN Scanner

Am ajuns la epoca apariției marilor lucrări critice ale scriitorului ce este considerat în general drept criticul prin excelență al secolului. Meditînd îndelung și atent la ideile epocii sale, Lessing a socotit că poate să declare război hegemoniei franceze în Europa. El a intentat un adevărat proces de revizuire tuturor problemelor estetice tratate în secolul al XVIII-lea, îndreptîndu-și atenția mai ales asupra a două aspecte: 1. limitele dintre poezie și pictură, 2. teatrul. Îl vom urma pe acest drum și vom verifica raporturile ce există între părerile sale și cele ale predecesorilor săi.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul I

PERSONAJUL

În 1760, Lessing publică o traducere anonimă a teatrului lui Diderot. În prefață el îi împărtășește cititorului profunda sa admirație pentru autorul tradus. Vorbind despre cele două piese de Diderot și despre observațiile critice care le întovărășește, el le apreciază în felul următor: „Cunoscătorii vor descoperi în primele dovezi de geniu și de bun gust, iar în celelalte o minte de gînditor care prelungește vechile drumuri, și deschide totodată noi cărări în ținuturi necunoscute. Aș putea să spun că, după Aristotel, nu a mai existat un spirit filozofic care să se fi ocupat de teatru“ [1].

În 1781, apare o a doua ediție a teatrului lui Diderot, semnată, de data aceasta, cu numele de Lessing. „Mi s-a cerut, ne spune el, să semnez cu numele meu această traducere. Cum de multă vreme toată lumea știe că eu sînt cu adevărat autorul ei, și cum îmi amintesc cu plăcere de munca aceasta, ca și de folosul pe care mi l-a adus, nu văd de ce aș refuza o cerere care-mi

---

[1] „Kenner werden in jenen weder Genie noch Geschmack vermissen und in diesen ueberall den denkenden Kopf spüren, der die alten Wege weiter bahnet und neue Pfade durch unbekannte Gegenden zeichnet. Ich möchte wohl sagen, dass sich, nach dem Aristoteles kein philosophischerer Geist mit dem Theater abgegeben hat als er“ *(Das Theater des Herrn D. — Werke*, ed. Hempel 11, p. 54).

Scanned with OKEN Scanner

dă prilejul de a-mi dovedi recunoștința față de un om ce a jucat un mare rol în formarea gustului meu. Căci îmi dau prea bine seama, că fără exemplul și fără doctrinele lui Diderot el ar fi luat o cu totul altă direcție, ce ar fi fost poate mai individuală, dar care, în cele din urmă, nu mi-ar fi satisfăcut atît de bine rațiunea." [1]

Este greu să fii mai entuziast decît atîta, și nu putem găsi la Lessing un alt exemplu de cunoaștere atît de desăvîrșită a sursei din care s-a adăpat. Important, pentru moment, este pentru noi faptul că Diderot e cu adevărat dascălul pe care Lessing, după propria-i mărturisire, și l-a ales printre atîția alții. Trebuie să fi existat anumite puncte comune între ei, și nu vom renunța a le desluși printre marile și numeroasele divergențe ce îi separă pe cei doi mari critici, încercînd chiar să le punem cît mai mult în lumină.

Lessing este foarte inteligent. Într-o anumită măsură, l-am putea numi un adevărat Descartes al criticii germane. Numai o inteligență cu totul neobișnuită putea scutura praful erudiției greoaie și prea puțin critice ce-o găsea în jurul său. Totuși nu ar trebui să credem că Lessing a căutat totdeauna adevărul critic în el însuși. Neîndoielnic și adeseori, s-a întîmplat astfel, căci

---

[1] „Ich bin ersucht worden, dieser Uebersetzung öffentlich meinen Namen zu geben. — Das es nun, vorlängst unbekannt zu sein aufgehöret hat, dass ich wirklich der Verfasser der selben bin; da ich mich des Fleisses, den ich darauf gewandt habe, und des Nutzens, den ich daraus gezogen, noch immer mit Vergnügen errinnere: so sehe ich nicht, warum ich mich einer Anforderung weigern sollte, die mir Gelegenheit giebt, meine Dankbarkeit einem Manne zu bezeugen, der an der Bildung meines Geschmacks so grossen Anteil hat. Denn es mag mit diesem auch beschaffen sein, wie es will, so bin ich mich doch zu wohl bewusst, dass er ohne Diderot's Muster und Lehren eine ganz andere Richtung würde bekommen haben. Vielleicht eine eigenere, aber doch schwerlich eine mit der am Ende mein Verstand zufriedener gewesen wäre." (*Vorrede des Uebersetzers zu der 2en Ausgabe des Diderot'schen Theater*"., *ed. cit.*, vol. 11, p. 4.)

Lessing nu dispreţuia cîtuşi de puţin propriile-i impresii şi sentimente despre artă. Totuşi, încă şi mai adeseori, el căuta şi să se bazeze pe autorităţi, ceea ce îl leagă de secolul şi de terenul pe care se afla. Meritul său este de a-şi fi căutat autorităţile pînă în antichitate, sărind pur şi simplu peste moderni: germani, francezi şi italieni, pentru a-i regăsi pe antici şi pe Aristotel.

Dar, nefiind pe de-a-ntregul liber în păreri, el gîndeşte totuşi într-un mod original. El regîndeşte ceea ce află la alţii. Regîndeşte nu superficial şi în general, ci în profunzime, punct cu punct. El are o vedere critică în timp ce citeşte şi nu pierde din ochi anumite păreri generale în raport cu care măsoară ceea ce citeşte. Este totdeauna gata să discute cu autorul şi să cîntărească argumentele pro şi contra. În acest scop, gîndeşte şi se exprimă în modul cel mai limpede şi mai net. Niciodată stilul nu a explicat mai bine gîndirea decît în cazul său. A scrie limpede şi cu uşurinţă era un lucru rar în Germania şi care, neputînd rezulta din anturaj şi din tradiţie, rezulta din gîndirea individuală. Critica lui Lessing recurge la interpretări de text care şi astăzi încă, pot fi citate drept modele de precizie, de claritate şi de probitate ştiinţifică.

Sprijinindu-se pe antici, Lessing are totodată un temperament de înnoitor. El descoperă că Europa se află nu sub dominaţia anticilor, ci sub cea a Franţei. Franţa este deja tradiţia. Ea îi displace: trebuie să se elibereze. Face apel la antichitate şi totodată luptă, polemizează.

Cînd, ceva mai sus, citam opiniile lui Lessing despre Diderot, am întîlnit o frază unde el ne vorbea despre influenţa pe care o suferise nu numai prin operele lui Diderot, ci şi prin exemplul său. Se gîndea poate la exemplul unei vieţi care, scutită de grijile carierei şi ale profesiei şi pe de-a-ntregul dedicată gîndirii, a fost totuşi o viaţă de luptă înverşunată. Viaţa lui Lessing a fost de asemenea cea a unui luptător. De îndată ce a părăsit casa părintească, provincia şi un anturaj timorat şi mărginit (tatăl său era pastor

Scanned with OKEN Scanner

într-un orășel), de îndată ce s-a aflat la Leipzig și la Berlin, el a abandonat orice instrucție serioasă universitară, teologică precum și dreptul. Tînărul Lessing pătrunse cu hotărîre în lumea literară, jurnalistică și teatrală. În scrisorile dintre Lessing și părinții săi putem descifra o mare nemulțumire, pe de o parte, și o respectuoasă, dar serioasă decizie, pe de altă parte.

Ocupîndu-se de jurnalism, Lessing a trebuit să se ocupe de fapt de foarte multe și foarte diferite lucruri. Lecturile sale au fost extraordinar de întinse, iar spiritul său critic s-a dezvoltat cu repeziciune. Citea literatură, critică, teatru, știință, filozofie, teologie. Totuși marele rol al teologiei și al filozofiei nu va începe să se manifeste decît mai tîrziu; el se consacră acum criticii, literaturii, teatrului.

Înconjurat de prieteni poeți și de oameni de litere creatori, Lessing a vrut să-și încerce și el puterile, și a făcut nu numai critică, ci și poezie: poezie de circumstanță și de dragoste, epigrame, fabule și maxime, luîndu-se în serios în ceea ce privește primele genuri, dovadă grija cu care le reeditează. Totuși, epigramele, fabulele și maximele sale erau mai reușite, fiind mai apropiate de facultățile sale critice și pur intelectuale.

Avînd un cu totul alt anturaj decît Diderot, cariera sa intelectuală a fost cu totul altfel influențată. Diderot trebuia să înceapă prin a se înălța către vîrfurile unei culturi literare și teatrale fără rival în Europa, în timp ce Lessing a fost curînd cu adevărat superior în raport cu ceea ce vedea în literatura și pe scenele țării sale. Cum se întîmplă de obicei, nici publicul și nici mai ales autorii nu gîndeau însă astfel. Rafturile librăriilor și scenele erau ocupate de personaje care nici nu se gîndeau să le părăsească prea repede, lăsînd de bună voie locul liber pentru noii veniți. De aici și o necesitate de polemică, tinzînd la un rezultat imediat.

Vedem aici marea diferență dintre Diderot și Lessing. Și Diderot polemizează și se luptă întreaga-i viață, dar în domeniul ideilor, nu

Scanned with OKEN Scanner

împotriva cutărui sau cutărui personaj, cutărei sau cutărei opere. El polemizează aproape pentru propria-i plăcere, își uită adversarul sau nu ține seama de el. S-ar spune că polemizează pentru el însuși, ca să-și limpezească vreo idee. Nu-și urmărește adversarul: cîte pagini polemice rămase în manuscris, sau apărute împotriva voinței lui, uneori din pură întîmplare! Lessing, dimpotrivă, polemizează urmărind îndeaproape un rezultat practic: cel de a-și înfrînge adversarul. De aici, o seamă de polemici în regulă: teze și antiteze, replici și contra-replici. Bunul său simț lucid și practic, claritatea ascuțită a argumentației și a stilului său își găseau cu ușurință un teren de luptă cu numeroși adversari, cu privire la numeroase subiecte. Erau astfel abordate chestiuni istorice, arheologice, teologice, precum și critica teatrală și literară.

Ocupîndu-ne de *Laokoon* sau de *Dramaturgia din Hamburg* nu trebuie niciodată să uităm că autorul nu tratează chestiunile generale cu toată libertatea de spirit; el își înfruntă adversarii și urmărește un scop practic. De aici rezultă și totala nepăsare față de structura cărții; cînd întîlnește o eroare într-un raționament, se grăbește să o rectifice sau să o ridiculizeze, chiar atunci cînd subiectul său nu are nici o legătură cu ea. Citiți notele din *Laokoon*, și chiar capitole întregi de text, și veți afla astfel de exemple.

Această lipsă de preocupare pentru unitatea cărții poate fi întîlnită și la Diderot, dar cauza ei este cu totul alta. Diderot se lasă în voia imaginației sale înflăcărate; descoperă o idee, se entuziasmează și vrea să o clarifice, aceasta aduce după sine alte idei, și asociațiile continuă: El începe să improvizeze ca într-o conversație, fără să-și mai amintească de nimic altceva, nici chiar de cartea pe care o scrie, ceea ce, de altfel, nu i se întîmplă prea des.

Gîndirea lui Lessing, dimpotrivă, este cu totul opusă acestei imaginații dezordonate. Acesta este un intelectual care, înarmat cu un material experimetal, dobîndit în urma a numeroase lecturi

Scanned with OKEN Scanner

trecute printr-un filtru critic, şi-a făurit un sistem. Spirit experimental, adică ştiind să adune noi fapte care nu puteau intra în cadrul unor teorii şi ipoteze prealabile, rămîne astfel doar înainte de formarea propriului său sistem; acest sistem odată format, el tinde nu să-l adapteze la noile fapte întîlnite, ci să le adapteze pe acestea la el. Este adevărat că are totdeauna grijă să elaboreze un sistem nou şi original, care îi devine cu atît mai preţios şi pe care îl apără cu o şi mai mare înverşunare. Prietenii săi erau foarte conştienţi de acest lucru, şi este de ajuns să răsfoim scrisorile lui Nicolai şi ale lui Mendelssohn, sau notele acestuia privitoare la anumite părţi manuscrise din *Laokoon* date lui de Lessing, pentru a ne da seama [1]. Ca orice spirit sistematic, Lessing tindea să simplifice faptele, dobîndind o vedere de ansamblu care era uneori oarecum îngustă. Cînd e vorba de idei abstracte, neajunsul nu este mare: numărul mare de sisteme este totdeauna îmbucurător. Cînd, dimpotrivă, trecem la realizările practice care vizează o reformă de fapt, neajunsul devine mult mai serios. Nu numai că sînt omise anumite fapte existente, dar, lucru mai grav, autorul refuză posibilitatea existenţei oricărui fapt contrariu teoriei sale, chiar dacă această posibilitate este proiectată în viitor. Rezultatele sînt adeseori supărătoare, deşi, la urma urmei, într-o ştiinţă practică, deci şi în critică, teoria nu poate obţine decît o semnificaţie secundară şi un rol auxiliar.

Or, marea luciditate a lui Lessing, întărită, fără îndoială, de dispreţul său faţă de spusele încîlcite şi obscure întîlnite adeseori în juru-i, îl făcea să dorească să fie clar şi precis chiar

[1] Comparaţi nota lui Nicolai cu scrisoarea lui Lessing din 26 mai 1769, unde acesta se apără împotriva anumitor critici adresate cărţii sale *Laokoon:* „Dies war eine von den Spitzfindigkeiten, mit denen sich der Scharfsinn meines Freundes durchhalf, wenn er eine einmal gefasste Hypothese schlechterdings durchsetzen wollte". *(ed. cit.* vol.20, p. 320 ss.).

Scanned with OKEN Scanner

acolo unde asemenea calităţi puteau prejudicia. Domnul Hugo Blümner, autorul desăvîrşitei ediţii *Laokoon*, ne spune că una dintre calităţile cele mai semnificative ale lui Lessing era „tendinţa de a aduce lumină şi limpezime în idcile complicate, ce se pierd în false speculaţii, precum şi cea de a fixa limitele unor domenii heterogene“ [1]. O asemenea preocupare pentru claritate este admirabilă, dacă nu este exagerată. Lessing ajunge să facă din ea una din marile sale obsesii şi să uite oarecum că limitele dintre obiectele reale există mult mai puţin decît limitele pe care le stabilim noi înşine între ideile pe care le reprezintă. În studiul său intitulat *Pope ein Metaphysiker*, Lessing separă pe bună dreptate poezia de filozofie. În disertaţia sa asupra fabulei, el arată cu grijă limitele care o deosebesc de epigramă, ceea ce este corect şi judicios. În *Laokoon*, preia vederile predecesorilor săi asupra diferenţelor ce există între poezie şi pictură, dar le accentuează, le împinge dincolo de limitele necesităţii şi chiar ale utilităţii, şi nu se poate feri de exagerări şi de erori. Tot astfel stau lucrurile şi cu teoriile sale despre dramă. El proclamă un ideal tragic pe care îl declară ca fiind singurul posibil. Face din el singurul gen legitim, nevăzînd în toate celelalte decît încălcări ale unor domenii străine ca, de exemplu, domeniul epopeii. Este o preocupare constantă a sa, şi spune limpede acest lucru lui Mendelssohn, ce vedea mai curînd punctele de legătură decît diferenţele care separă. „De ce vrem fără nici un rost să încurcăm genurile de poeme şi să le facem să-şi încalce reciproc domeniile?“ [2]

Cînd îl citim pe Lessing cu toată atenţia, cînd ne simţim cuceriţi de acest luptător, îndărătnic, dar plin de probitate, şi de această inte-

---

[1] *Lessings Laokoon*, ed. Blümner, 2, Aufl., Berlin, 1880, p. 69.

[2] Lessing către Mendelssohn, 18 decembrie 1756: „Warum wollen wir die Arten der Gedichte ohne Not verwirren und die Grenzen der einen in die anderen laufen lassen?“ *(ed. cit.*, vol. 11, p. 84).

Scanned with OKEN Scanner

ligență remarcabilă, nu putem totuși să nu fim cuprinși de un sentiment de melancolie. Dușmanul său cel mai mare este în el însuși: la un moment dat, însăși inteligența lui se îndreaptă împotriva-i și împotriva ei înseși. Este momentul cînd sistemul îi pare atît de desăvîrșit, încît străduania sa nu mai încearcă să-l lărgească, pentru a introduce în el fapte, ci interpretează natura acestora, pentru a le nega noutatea și a le face să intre în mod forțat în sistemul care le așteaptă fără să li se adapteze.

Diderot, creator neobosit de ipoteze și de vederi generale, recurge adeseori la un procedeu asemănător și adaptează faptele la sistem; totuși, chiar dacă este satisfăcut pentru moment, el nu se mai gîndește a doua zi la aceasta. Chiar dacă spune contrariul a ceea ce spusese în ajun, el nu renunță niciodată la dreptul de critică față de sine însuși. Răul începe atunci cînd autorul transformă în regulă rezultatele descoperite de el însuși. Acesta este cazul lui Lessing, cu totul deosebit de cazul lui Diderot.

Acest spirit sistematic ce pare a fi Lessing, comparat cu criticul Diderot, comportă o superioritate considerabilă asupra lui Diderot ca artist creator; iată una din surprizele pe care ni le pregătește Lessing. Pentru a măsura această superioritate, este de ajuns să comparăm *Fiul natural* sau *Tatăl de familie*, cu *Emilia Galotti* sau, mai ales, cu *Minna von Barnhelm*. Personajele lui Diderot, deși se vor firești, sînt cu totul schematice și lipsite de sevă în comparație cu Tellheim sau cu Minna. Această goană după firesc pe care o constatăm în piesele lui Diderot ne face impresia că rămîne doar teoretică; caracterele, scenele și piesele în general se vădesc a fi doar exemple pentru teoriile autorului.

Totuși, am face, desigur, mai bine dacă am vorbi aici despre inferioritatea lui Diderot ca dramaturg și nu ca artist. În toate domeniile artei care se învecinează cu critica, Diderot este desigur cel mai mare artist al secolului. Nu este de ajuns să comparăm *Laokoon* cu *Saloanele*, ce

Scanned with OKEN Scanner

aparţin din plin criticii, posedînd totodată trăsăturile unei opere de artă; trebuie, înainte de orice, să atragem atenţia asupra *Nepotului lui Rameau* care, sub aparenţa unui text de critică de artă, dramatic şi de moravuri, pune în evidenţă o făptură în carne şi oase, plină de vioiciune şi inteligenţă, cu totul deosebită de personajele descărnate din cele două piese ale lui Diderot. *Nepotul lui Rameau* este una dintre cele mai mari creaţii ale secolului; pana energică şi nervoasă a lui Diderot ne-a dat aici una dintre acele figuri care îşi personifică secolul fără a fi pătrunse de acea abstracţiune posacă şi rece.

Dimpotrivă, şi să o mai spunem o dată, lui Diderot îi era cu neputinţă să creeze personaje dramatice puternice şi vii: teatrul său este astăzi aproape ilizibil. Or, Lessing poseda tocmai ceea ce îi lipsea lui Diderot, căci el a creat piese şi tipuri care au rezistat timp de un secol şi jumătate, şi pe care le poţi vedea şi auzi cu plăcere încă şi astăzi. Diderot avea o fire prea înclinată către improvizare şi prea spontană pentru a putea crea o dramă în care caracterele să fie dinainte fixate şi să se menţină un răstimp îndeajuns de îndelungat, spre a se putea regăsi ca fiind ele însele în nenumărate şi variate condiţii, atît în expunere, cît şi în conflict sau în deznodămînt. El izbutea să creeze figuri schiţate într-o clipă de entuziasm şi de vervă, şi care nu erau decît impresii personificate. Diderot nu a scris *Emilia Galotti* şi nici *Minna von Barnhelm*, dar nici Lessing nu ar fi putut cu siguranţă scrie *Nepotul lui Rameau*. El înlocuia verva şi temperamentul plin de nerv, printr-o muncă asiduă şi o observaţie răbdătoare. Aduna piatră cu piatră, şi ajungea treptat să facă frumoase construcţii bine proporţionate, în care observaţia sa alertă şi pătrunzătoare ştia să introducă viaţa — după înseşi preceptele pe care Diderot le va enunţa în al său *Paradox* şi care erau, după cum ştim, cele ale lui Lessing.

Producţia creatoare şi producţia critică nu sînt separate la Diderot; ele alcătuiesc un întreg de

Scanned with OKEN Scanner

lucru și de gîndire, care înclină cînd spre critică și cînd spre arta creatoare. De aici și părțile slabe ale artei sale, precum și părțile tari ale criticii sale, care nu se fixează niciodată în sistem, fiind menținută mereu în stare de trezie de o realitate artistică.

Cu Lessing lucrurile stau tocmai dimpotrivă. Partea critică și partea creatoare a spiritului său sînt strict separate: ele nu colaborează; într-o anumită perioadă se manifestă una, în altă perioadă, cealaltă. De aceea, cînd autorul se simte înclinat să creeze figuri dramatice, el își uită ideile critice, dacă nu cu desăvîrșire, oricum mult mai mult decît Diderot. Vedem mai puțin asta în *Emilia Galotti*, piesă oarecum descărnată și resimțindu-se de teoriile critice ale autorului, cît în foarte via *Minna von Barnhelm*; dimpotrivă, cînd Lessing își reia lucrările critice, el se cufundă cu ușurință în judecăți abstracte, care nu țin totdeauna seamă de practică și de experiența oferită de operele înseși.

Lessing ar ieși cum nu se poate mai sărăcit din aceste cîteva rînduri, dacă nu am semnala încă o latură impunătoare a operei sale. Ne gîndim la lucrările sale teologice. Nu este cazul să vorbim aici despre ele în detaliu. Să spunem doar că și-a consacrat ultima parte din viață, copleșită de nefericiri domestice, filozofiei și, mai ales, teologiei. Legînd de ideea care și-o făcuse despre Dumnezeu, o teorie a transmigrării sufletelor și a unei munci sociale, prelungită dincolo de o existență umană, s-a ocupat și de vaste probleme privitoare la raporturile sociale; aceste preocupări l-au dus către o toleranță foarte mare și către o apologie a idealului francmason, înțeles astfel. Ideea emisă de el cu privire la dezvoltarea istoriei ca inițiere gradată a omului de către spirit, îl situează printre precursorii unei ramuri importante a filozofiei istoriei din secolul al XIX-lea.

În viața intelectuală a lui Lessing există o ascensiune continuă. Începînd prin cîntece vesele

Scanned with OKEN Scanner

și de iubire, continuînd printr-o activitate de jurnalist, prin studii de arheolog și de estetician, prin marile sale lucrări critice și marile sale creații dramatice, el ajunge la *Nathan der Weise* și la lucrările teologice care l-au atras în numele moralei. Ultima parte a vieții sale a fost astfel consacrată căutării unor adevăruri morale; el a preferat rezultatului acesteia, căutarea însăși. Nimic nu ne poate lăsa o impresie mai plină de respect față de Lessing decît celebra sa mărturisire: „Dacă Dumnezeu mi-ar arăta într-o mînă adevărul gata găsit, și în cealaltă căutarea lui, aș alege căutarea.“

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul II

OPERA CRITICĂ. RAPORTURILE DINTRE ARTELE PLASTICE ȘI POEZIE: *LAOKOON*

„Lessing hat zum erstenmal in grossen Zügen die Grenzen zwischen Malerei und Poesie gezogen."
T. A. Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie*, Leipzig, 1901

Nu trebuie să vedem în *Laokoon* de Lessing [1] un tratat foarte coerent și complet; știm din propria mărturisire a autorului că nu a fost conceput ca atare. El își numește cartea o serie de însemnări, și spune că le-a făcut „în funcție de lecturile sale mai curînd decît în funcție de o dezvoltare metodică a unor principii generale"; aceste însemnări nu sînt nici măcar ordonate, după cum mărturisește tot el, constituind mai curînd materialul pentru o carte, decît cartea însăși. Lessing își justifică procedeul spunînd că germanii nu duc lipsă de cărți sistematice [2].

Nu trebuie să ne așteptăm nici la o cozerie, în care ordinea riguroasă nu ar fi decît ascunsă, dar ar exista totuși. *Laokoon* este o lucrare fără unitate riguroasă. Scheletul cărții, capitolele cuprinzînd

[1] Pentru toată partea consacrată lui Lessing, a se vedea înainte de orice: Erich Schmidt, *Lessing*, Berlin, 1909, Waldemar Oehlke, *Lessing und seine Zeit*, München 1919; de asemenea: Léon Crouslé, *Lessing et le goût français en Allemagne*, Paris, 1863. Emile Grucker, *Histoires des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne*, Paris, 1883—1896. Erich Schmidt, *Diderot und Lessing (Gegenwart*, 1882, nr. 9—10).

[2] (Folgende Aufsätze). „Sie sind zufälliger Weise entstanden, und mehr nach der Folge meiner Lectüre, als durch die methodiche Entwickelung allgemeiner Grundsätze angewachsen. Es wird also mehr unordentliche Collectanea zu einem Buche, als ein Buch" *(ed. Blümner*, p. 148).

şi dezvoltînd ideile autorului despre „limitele picturii şi ale poeziei", sînt adeseori înecate sub o puzderie de note istorice, arheologice şi de altă natură, care nu au decît o legătură îndepărtată sau nu au nici un fel de legătură cu ideile fundamentale ale cărţii. Autorul îşi dădea seama de aceasta: „Alte mici digresiuni cu privire la diferite puncte ale istoriei artei antice se referă mai puţin la planul meu, şi nu figurează aici decît pentru că nu nădăjduiam să le găsesc un alt loc mai bun"[1].

Pentru cine ar vrea să ştie cît sînt de numeroase aceste note şi digresiuni care nu au un raport direct cu subiectul cărţii — dorinţă foarte justificată —, dăm aici cîteva date statistice: din cele douăzeci şi nouă de capitole ale lucrării, aproape zece nu au nici o legătură, sau o legătură foarte îndepărtată cu ideile principale. Aceste zece capitole alcătuiesc şaptezeci şi unu de pagini din cele două sute patru pagini ale cărţii, adică ceva mai puţin decît a treia parte [2].

După aceste cîteva observaţii generale, trecem la ideile fundamentale ale lucrării. Titlul vine de la celebrul grup antic care a constituit pentru autori punctul de plecare şi ocazia primă de a fixa limitele dintre pictură şi poezie. Winckelmann *(Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*, 1755*)* observa că Laocoon al sculptorului nu strigă precum cel al lui Vergiliu, ci doar suspină, pentru că artiştii voiau să exprime prin el forţa

---

[1] „Andere kleine Ausschweifungen ueber verschiedene Punkte der alten Kunstgeschichte, tragen weniger zu meiner Absicht bei, und sie stehen nur da, weil ich ihnen niemals einen besseren Platz zu geben hoffen kann." *(ibidem,* p. 148—149).

[2] Capitolele V—VI se ocupă de chestiunea arheologică a datei lui *Laokoon* şi a priorităţii sale eventuale faţă de poemul lui Vergiliu; capitolele VII—X polemizează în detaliu cu *Polymetis* de Spence, şi aici am putea găsi anumite amănunte ce pot fi raportate la planul cărţii, de exemplu, cîteva observaţii despre atributele alegorice în poezie (capitolul X); în sfîrşit, ultimele patru capitole privitoare la *Istoria* lui Winckelmann, revin la chestiunile arheologice din capitolele V—VI şi tratează despre alte detalii avînd încă şi mai puţină legătură cu restul cărţii. Cartea s-ar fi putut sfîrşi la capitolul XXV.

Scanned with OKEN Scanner

și măreția sufletească. Lessing dovedește cu numeroase argumente că nu putea fi astfel, dat fiind că anticilor nu le era rușine să plîngă. Motivul este deci altul: f r u m o s u l este regula cea mai înaltă a artei; chipul contractat de un strigăt de durere nu ar fi putut fi frumos; autorii statuii au sacrificat astfel frumusețiii, expresia. Lessing vede în ipoteza sa un exemplu pentru acea „edle Einfalt und stille Grösse", „nobila simplitate și liniștita măreție" pe care Winckelmann le considera ca fiind caracteristicile principale ale sculpturii antice.

Lessing începe astfel o adevărată luptă împotriva expresiei în artă, altfel spus, împotriva a ceea ce sîntem obișnuiți să numim astăzi „caracteristicul" în artă, adică expresia servindu-și drept scop ei înseși, fără a se preocupa de nimic altceva. Pe ce argumente se sprijină Lessing? Mai întîi, în ceea ce privește durerea (este cazul lui Laocoon), artistul nu poate alege drept subiect punctul ei culminant. Imaginația privitorului trebuie lăsată să depășească ceea ce are în fața ei; or, susține Lessing, dacă pusă în prezența punctului culminant al durerii și al suferinței, imaginația vrea să meargă dincolo de el, ea nu-și va mai putea închipui decît un trup doborît de această suferință. Argumentul este ingenios, deși oarecum discutabil. Mai întîi, este oare exact că imaginația tinde să depășească opera de artă în timp, că ea tinde, adică, să se întrebe ce se va întîmpla d u p ă momentul reprezentat? Nu se îndreaptă ea oare mai curînd către trecut, pentru a visa la împrejurările care au adus cu ele o asemenea suferință? Apoi, dacă această durere reprezentată pare a fi, pentru artă și artist, împinsă pînă la ultimele limite, nu tot astfel stau lucrurile pentru imaginația privitorului. În acțiunea și mijloacele sale, aceasta este infinitezimală, adică își poate reprezenta lucruri care depășesc puterea artei. Între punctul suprem reprezentat de artă și trupul doborît de durere, ea nu este lipsită de resurse.

Totuși, acest argument nu este singurul. Lessing propune pe dată un altul, mult mai

Scanned with OKEN Scanner

important, cel al momentului în pictură. Dacă primul argument nu era decît o scurtă paranteză la care autorul nu va reveni, cel de-al doilea alcătuieşte piatra unghiulară a sistemului şi a cărţii; pe ea se va sprijini în întregime *Laokoon*.

Este vorba aici de opoziţia bine cunoscută dintre arta plastică şi poezie, opoziţie constînd în aceea că arta plastică trebuie să se mărginească la un moment, fiind astfel o artă simultană, în timp ce poezia, fiind consecutivă prin definiţie, posedă o deplină libertate pentru a-şi desfăşura obiectul dincolo de moment, atît în trecut, cît şi în viitor.

Ceea ce astfel nu este pentru poezie decît o verigă într-un lanţ, găsindu-şi complementul necesar în verigile învecinate, devine pentru arta plastică un tablou unic şi definitiv, neputînd, tocmai de aceea, reprezenta o stare trecătoare, tranzitorie şi fugitivă care nu se explică prin ea însăşi. Or, pentru acest motiv, rîsul ca şi plînsul nefiind stări durabile pentru om, Laocoon urlînd de durere, ca şi portretul lui Lamettrie rîzînd în chip de Democrit, nu pot deveni adevărate capodopere artistice.

Laokoon este înainte de orice o operă polemică. Autorul polemizează cu toţi cei ce depăşesc limitele indicate dintre pictură şi poezie. Una dintre numeroasele sale victime, contele de Caylus, se pretează cu deosebire acestei critici. Contele de Caylus — e aproape inutil să o mai amintim — îi sfătuise pe pictori să-şi ia subiectele din Homer; el procedase astfel în modul cel mai strict conform principiului *ut pictura poesis*, cu atît mai mult cu cît îi cerea pictorului o imitaţie riguroasă a tuturor detaliilor aflate în modelul poetic, şi chiar şi a ordinii lor. Nu putem şi nici nu vrem să-l urmăm pe Lessing în toate detaliile polemicii sale cu Caylus, prin care dovedeşte din plin absurditatea ideii acestuia; ne vom mulţumi să punem în lumină doar cele cîteva trăsături principale care, fiind legate de teoria momentului, ne vor conduce către capitolele XVI—XVII, unde aceasta se află enunţată cu de-amănuntul.

Scanned with OKEN Scanner

Experiența și istoria artei demonstrează că pictorii aleg de preferință subiecte cunoscute. Lucrurile stau probabil astfel, căci 1. tabloul valorează mai mult prin execuție decît prin idee, și 2. pictorul tratînd un subiect cunoscut are mai multă libertate, fiindcă nu trebuie să-și consacre o parte din efort spre a-l face înțeles celor care privesc tabloul. Așadar, nu are nici un rost să se caute noi subiecte de tablouri, cum propune contele de Caylus; ar fi o osteneală zadarnică.

De altfel nimic nu este mai greșit decît să identifici un tablou poetic cu un tablou plastic. Pentru cazul special al lui Caylus, trebuie să ne gîndim că importantul procedeu prin care Homer poate pune de acord și armoniza puterile naturale și cele supranaturale, nu poate funcționa în pictură. Cum ar putea ajunge pictorul să diferențieze oamenii de zei, cum, ca să luăm un exemplu concret, ar putea izbuti el să-i picteze ca invizibili pe zeii invizibili ai lui Homer? Cum ar putea el izbuti să ne arate în Minerva forța ce-i îngăduie să arunce un bolovan uriaș pe care nici un muritor nu l-ar fi putut ridica? Cum ar izbuti să redea măreția lui Marte care, doborît de lovitura Minervei, acoperă el singur mai multe leghe de pămînt? Astfel este sigur că, dacă operele nemuritoare ale lui Homer s-ar pierde și dacă n-ar rămîne decît o galerie de tablouri făcute după sfaturile lui Caylus, noi n-am putea judeca nicidecum după acestea, valoarea pitorească a poemelor homerice. Acest lucru explică și de ce Caylus condamnă cu hotărîre tablourile lui Milton, care a creat totuși cea mai frumoasă epopee după epopeea homerică: pitorescul lui Milton nu este nicidecum plastic și rămîne de neatins pentru pictor. Trebuie de fapt să se evite o neînțelegere: „Un tablou poetic nu este în mod necesar ceva ce ar putea fi schimbat într-un tablou material; ceea ce numim un tablou în poezie înseamnă fiecare trăsătură, fiecare îmbinare a mai multor trăsături, prin mijlocirea cărora poetul ne dă impresia că obiectul său

Scanned with OKEN Scanner

este prezent, și aceasta într-atît, încît ne dăm mai bine seama de el decît de cuvintele lui“[1].

Astfel, diferențele dintre poezie și artele plastice sînt numeroase; rămîne să le formulăm în detaliu.

Lessing afirmă, după cum știm, că poezia și pictura diferă prin mijloacele pe care le folosesc: una folosește cuvintele, cealaltă figurile și culorile; poezia se sprijină deci pe timp, iar pictura pe spațiu. Capitolul XVI din *Laokoon* fiind cel în care autorul își expune teoria în modul cel mai deslușit, în formule stricte și concise, preferăm să-i dăm lui cuvîntul: „...dacă, fără nici o îndoială posibilă, semnele trebuie să aibă raporturi comode cu obiectele indicate, este limpede că semne puse alături unul de celălalt (« *nebeneindander* ») nu pot semnifica decît obiecte așezate în întregime sau în părțile lor alături unul de celălalt, și că dimpotrivă semnele ce se urmează succesiv (« *aufeinander folgende* ») nu pot exprima decît obiecte care se urmează succesiv în întregime sau în părțile lor. Obiectele care există, în întregime sau în părțile lor, alături unul de celălalt, se numesc corpuri; prin urmare, ele alcătuiesc cu calitățile lor vizibile subiectul special al picturii. Obiectele care se urmează succesiv, în întregime sau în părțile lor, se numesc în general acțiuni; prin urmare, acțiunile sînt subiectul principal al poeziei“[2].

---

[1] „Ein poetisches Gemälde ist nicht notwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, dass wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewusst werden, als seiner Worte, heisst malerisch, heisst ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahiren lassen.“ *(ed. cit.*, p. 247—248).

[2] „Wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniss zu den Bezeichneten haben müssen: So könnten neben einander geordnete Zeichen, auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Teile neben einander existiren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren

Scanned with OKEN Scanner

Totuşi, fiecare corp există în mod necesar nu numai în spaţiu, ci şi în timp, deci cum să-l exprimi în artele plastice? Fiecare fenomen momentan fiind efectul a ceea ce îl precede şi putînd fi cauza a ceea ce îi succede, el „poate forma astfel centrul unei acţiuni"; această acţiune va trebui să fie prezentată de pictură, dar numai „*andeutungsweise*", fiind cu uşurinţă semnalată prin mijlocirea corpurilor vizibile.

Pe de altă parte, acţiunile nu pot exista fără a fi intim legate de anumite făpturi. În acest sens, poezia trebuie să reprezinte şi corpuri, dar numai semnalîndu-le prin mijlocirea unor acţiuni.

Ce înseamnă asta? „Pictura nu poate alege în compoziţiile sale coexistente decît un moment unic al acţiunii; trebuie deci ca el să fie cel mai semnificativ şi cel mai capabil să ne facă să înţelegem atît ceea ce precedă cît şi ceea ce succede. De asemenea, poezia, în imitaţiile sale consecutive, nu poate uza decît de o calitate unică a unui corp, şi trebuie, în consecinţă, să o aleagă pe aceea care trezeşte imaginea cea mai limpede (« *das sinnlichste Bild* ») şi care îl înfăţişează în latura pe care ea o doreşte"[1].

Să observăm că dacă admiterea unui moment unic pentru un tablou trebuie considerată corectă, acelaşi procedeu, aplicat poeziei, este defectuos

---

Teile auf einander folgen. — Gegenstände, die neben einander oder deren Teile neben einander existiren, heissen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der Malerei. — Gegenstände, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen, heissen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie" (*ibidem*, p. 250—251).

[1] „Die Malerei kann in ihren coexistirenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muss daher den pragnantesten wählen, aus welchen das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird. Eben so kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muss daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, vno welcher sie ihn braucht" (*ibidem*, p. 251—252).

Scanned with OKEN Scanner

încă de la temelia sa. Putem admite că acțiunea caracteristică pentru poezie trebuie să fie îndeletnicirea ei principală, și că deci obiectele trebuie să fie descrise prin mijlocirea acțiunii înseși ; dar din aceasta nu rezultă nicidecum postulatul unui caracter unic ce trebuie descris. A face aceasta poate fi la fel de bine, prea mult sau prea puțin, ceea ce nu reiese nicidecum din premisele autorului.

Există încă o diferență între mijloacele de care se servește poezia și cele de care se slujesc artele plastice: dacă acestea din urmă sînt naturale, primele sînt totdeauna simbolice, adică sînt totdeauna semne convenționale. Rămîne de știut dacă poezia, neputînd reprezenta un obiect cu ajutorul unor semne naturale, nu poate să-l reprezinte cu ajutorul unor semne simbolice. Capitolul XVII din *Laokoon* neagă această posibilitate. Lessing își susține de data asta teoria cu argumente psihologice, recurgînd la receptivitatea estetică a auditoriului, comparată cu cea a spectatorilor.

Poezia nu este proză: ele diferă prin impresia pe care trebuie să o trezească. Diferența constă în vivacitatea unei impresii poetice; proza trebuie doar să ne facă să înțelegem, poezia trebuie să ne trezească atenția, imaginația și sensibilitatea. Or, receptivitatea poetică a auditoriului trebuie menajată. Cînd pictorul ne prezintă o figură cu nenumăratele ei detalii, atît goală cît și îmbrăcată, el nu ne obosește: toate amănuntele ni se înfățișează simultan, putem să le vedem dintr-o singură privire. Cu totul altfel stau lucrurile cu poezia. Procedînd în mod succesiv, ea ne oferă toate detaliile, unul cîte unul, și — pentru a obține o impresie totală — ne silește să adunăm, prin propriile noastre forțe, toate impresiile noastre consecutive într-un fascicol, cerînd de la noi un travaliu sintetic. Or, niciodată o impresie factice, în măsura în care rezultă dintr-un travaliu ce adună impresii perimate, nu va egala în forță o impresie simultană, deci reală.

Toate aceste teorii, toate aceste verigi logice, trezesc oarecari îndoieli, oarecare temeri legate

Scanned with OKEN Scanner

de prea marea lor simplitate în raport cu complexitatea procedeelor artistice. Lessing ne spune el însuşi că nu le-ar fi acordat o prea mare atenţie, dacă nu Homer ar fi fost cel care, după el, se adaptează pe de-a-ntregul acestor principii. După cum vedem, aceasta are legătură cu problema privitoare la poezie. Să citäm, după Lessing, cîteva exemple din Homer, a căror interpretare constituie partea cea mai frumoasă şi mai judicioasă din *Laokoon*. Procedeul obişnuit al lui Homer constă în a-şi desfăşura tablourile poetice nu simultan, ci succesiv, altfel spus în a face să participe obiectele descrise la o acţiune. Astfel încît voind să ne facă să vedem carul Junonei, poetul o pune pe Hebe să-l construiască, bucată cu bucată, sub ochii noştri: o vedem cum montează roţile, spiţele, scaunul etc., pînă cînd carul este gata. Tot astfel cunoaştem veşmintele lui Agamemnon nu printr-o descriere, ci văzîndu-l cum se îmbracă. În loc să ne reproducă aspectul sceptrului regal, Homer ne spune povestea lui: îl vedem lucrat de Vulcan, strălucind în mîinile lui Jupiter, devenind sceptru în mîna lui Pelops, apoi bîtă în mîna paşnicului Atreu. Şi exemplele continuă, iar Lessing ne spune că ne-ar putea oferi încă multe altele[1].

Totuşi, şi în ciuda tuturor acestor exemple care îl întăresc în ideea ostracizării oricărei descrieri poetice, şi, pe de altă parte, a oricărei mişcări şi a oricărui fapt tranzitoriu, din arta plastică, Lessing face anumite concesii cu privire la aceste limite atît de distinct şi de riguros trasate între cele două arte. El compară cele două domenii cu pămînturile învecinate a doi proprietari care, păzindu-şi cu străşnicie frontierele împotriva oricărei infracţiuni grave, sînt totuşi plini de indulgenţă faţă de unele mărunte incidente [2].

Astfel, nu toate personajele unui tablou trebuie să aibă poziţia pe care ar trebui să o aibă cu adevărat în situaţia dată. Lessing notează aici o

[1] Capitolul XVII.
[2] P. 267.

Scanned with OKEN Scanner

observație a lui Rafael Mengs, al cărei spirit poate fi întîlnit la mulți alții, după Shaftesbury, și anume că o figură aparține diferitelor momente prin diferitele pliuri ale veșmintelor sale [1].

Există o egală toleranță parțială pentru poezie. Cînd, cu puțin timp înainte, Lessing observa că poetul are dreptul să pună în lumină o calitate descriptivă a obiectului, el extrăgea de aici în mod firesc postulatul unității inevitabile a epitetului, ceea ce, spunea el, poate fi observat la Homer. Totuși, Homer însuși, deși rareori, își întovărășește substantivul de două, trei, și chiar patru epitete. Lessing împinge spiritul de toleranță pînă la limita care aproape că neagă faptul. De ce, spune el, nu ar putea poetul să folosească două, trei și chiar patru epitete? Singura condiție necesară este ca limba să se adapteze la un asemenea procedeu; ea trebuie să poată exprima cîteva epitete printr-un cuvînt, cum este cazul pentru greacă, dar nu și pentru franceză, sau să situeze epitetul înainte sau după subiect, cum se întîmplă tot în greacă, dar nu în limba germană. În cazul propice cînd limba s-ar preta la acest procedeu, epitetele descriptive s-ar urma cu o rapiditate și într-o proximitate atît de mare, încît ai putea să crezi că le percepi simultan [2].

U r î ț e n i a alcătuiește o altă excepție la teoria lui Lessing. Excepția nu este de altfel decît parțială, nereferindu-se decît la poezie, de vreme ce arta plastică, după cum ne amintim, este pe de-a-ntregul consacrată frumosului, și aceasta pînă la a exclude expresia caracteristică. Urîțenia poate fi introdusă în poezie sub formă de descriere. De ce? Pentru că deși descrierea este dăunătoare frumosului, prin aceea că atenuează impresia de frumos, ea vine în ajutorul urîțeniei pentru același motiv. Fiind atenuată, urîțenia devine mai puțin respingătoare. Adăugați și că urîțenia, dacă nu este chiar dezgustătoare, e un mijloc eficace de a

---

[1] Pp. 267—268.
[2] Capitolul XVIII, pp. 268—269.

Scanned with OKEN Scanner

crea atît domeniul rizibilului, cît și pe cel al înspăimîntătorului. Adunîndu-și observațiile într-un exemplu, Lessing îl laudă pe Homer pentru că l-a creat pe Tersit, în timp ce l-ar condamna pe un pictor care i-ar fi făcut acestuia portretul [1].

Credem că nu am omis nici o idee importantă din *Laokoon*. Dacă ni s-ar cere să adunăm în cîteva trăsături silogistice ideile citate, am face-o cam în felul următor. În centrul gîndirii lui Lessing vedem teoria momentului, de unde rezultă simultaneitatea artelor plastice și succesivitatea poeziei. Această teorie, aplicată artelor plastice, îl face pe Lessing să excludă tot ce este tranzitoriu; el exclude tranzitoriul răpindu-i denumirea de „frumos", rezervată aspectului *durabil* al unui obiect, ca fiind singurul care este comprehensibil prin el însuși, fără ajutorul împrejurărilor ambiante care îl precedă sau îi succed. Această teorie, aplicată la poezie, suprimă din ea orice descriere pitorească, în sensul de descriere simultană, și aceasta în numele puterii restrînse pe care o posedă imaginația umană de a-și rememora într-un tablou sintetic ceea ce a primit în ea în mod succesiv.

Ar trebui acum să fixăm originalitatea absolută sau relativă a acestei teorii, observată în cele două aplicații ale sale. În acest scop, trebuie să-l trimitem pe cititor la capitolul V din prima parte a cărții noastre, în care ne ocupam de artele plastice în opoziție cu poezia. Cu ajutorul faptelor pe care le invocam acolo, vom încerca să regăsim gîndirea lui Lessing înaintea lui. Totuși, să observăm încă de la bun început că nu vrem să cercetăm în amănunt sursele cărții *Laokoon*; nu vrem decît să știm dacă Lessing a adus ceva nou în gîndirea secolului, și dacă a adăugat ceva criticii care l-a precedat.

Cunoașterea diferenței fundamentale ce separa cele două arte constituia o preocupare cu mult

[1] Capitolul XXIII, p. 304.

Scanned with OKEN Scanner

înaintea lui Lessing, după cum ne amintim. O găsim la Shaftesbury, Dubos, Jonathan Richardson, Harris, ca și la Diderot [1]. Ca și cele cîteva

---

[1] Dubos, *op. cit.*, vol. 1, pp. 81—82. „Cum tabloul care reprezintă o acțiune nu ne arată decît un moment din durata sa, pictorul nu poate ajunge la sublim cînd lucrurile care au precedat situația prezentă trimit la un sentiment obișnuit... Poezia poate folosi acel miraculos care se naște din împrejurări și pe care îl vom numi, dacă vreți, un sublim de raport."

J. Richardson, *The Theory of Painting*, 1715, *ed. cit.*, p. 28: "The picture being to represent but one instant of time, no action must be represented which cannot be supposed to be doing in that instant."

Harris, *Discourse on Music, Painting and Poetry*, 1744, *ed. cit.*, p. 57; "... its mode of imitating being always motionless, there must be subtracted from these the mediums of motion."

Cît privește Diderot, trebuie să deosebim între textele care îi erau accesibile lui Lessing, și cele care, neputîndu-i fi cunoscute nu trebuie luate în considerație decît ca niște date care ne arată unde ar fi putut ajunge gîndirea europeană fără *Laokoon*. Primei categorii de texte îi aparțin toate cele care au apărut înainte de 1766. *Scrisoarea despre surdomuți*, 1751, pp. 385—386, pune problema cu toată limpezimea: „ei vor să le spun și de ce o pictură admirabilă într-un poem ar deveni ridicolă pe pînză. Prin ce ciudățenie pictorul care și-ar propune să redea cu penelul aceste frumoase versuri din Vergiliu: «interea magno misceri» etc. *(Eneida*, I, 128*)*... nu ar putea surprinde mișcarea cea mai impresionantă, cea a lui Neptun înălțîndu-și capul din ape. De ce zeul ar semăna atunci cu un om decapitat, de ce capul său atît de maiestuos în poem, ar face un atît de prost efect pe ape. De ce oare ceea ce ne încîntă imaginația, le displace ochilor noștri. Natura frumoasă nu este deci aceeași pentru pictor și pentru poet?" — *Enciclopedia*, articolul *Compoziție* (1751): „Legea acestei unități este mult mai severă pentru pictor decît pentru poet: acestuia i se acordă douăzeci și patru de ore... Dar pictorului doar un moment aproape indivizibil". Articolul *Enciclopedie* trebuie să fie apropiat de argumentația riguros logică prin care Lessing își începe expunerea teoriei sale principale în capitolul XVI: „...pictura fiind permanentă ea nu este decît o stare instantanee. Dacă își propune să exprime mișcarea cea mai simplă, devine obscură... *Oricare ar fi... varietatea unei acțiuni, există totdeauna o anume colecție de termeni care o reprezintă; ceea ce nu poate fi spus despre nici o suită sau grup. Multiplicați cît veți vrea aceste figuri, va exista totdeauna o întrerupere; acțiunea este continuă, iar figurile nu vor reda decît momente sepa-*

restricții sau cele cîteva violări de frontieră pe care Lessing le permite picturii, privitoare la trecut și la viitor, la Shaftesbury, Harris și Diderot [1].

---

rate, lăsîndu-l pe cel ce privește să umple spațiile vide. Există aceeași incomensurabilitate între toate mișcările fizice și toate reprezentările reale ca și între anumite linii și suitele de numere. Zadarnic augmentăm termenii între un termen dat și un altul, acești termeni rămînînd mereu izolați, neatingîndu-se, lăsînd între fiecare dintre ei un interval, nu pot niciodată corespunde cu anumite cantități continue. Cum să măsori orice cantitate continuă printr-o cantitate discretă? De asemenea, cum să reprezinți o acțiune durabilă prin imagini de momente separate?

[1] Shaftesbury: *Notion of the Historical Draught of Tablature of the Judgment of Hercules, ed. cit.*, vol. 3, p. 355: "notwithstanding the ascendency or reign of the principal and immediate passion, the artist has power to leave still in his subject the tracts or footsteps of its predecessor: so as to let us behold not only, a rising passion together with a declining one; but what is more, a strong and determinate passion, with its contrary already discharg'd and banish'd... The body, which moves much slower than the mind, is easily outstrip'd by this latter; and the mind on a sudden turning it-self some new way, the nearer situated and more sprightly parts of the body (such as the eyes, and muscles about the mouth and forehead) may leave the heavier and more distant parts to adjust themselves and change their attitude some moments after."

Harris, *op. cit.*, pp. 63—64, îngăduie picturii să reprezinte "all actions and events, whose integrity or wholeness depends upon a short and self-evident succession of incidents ... if the succesion be extended, then such actions at least, whose incidents are all along, during that succession similar...now such events may be well imitated all at once; for how long so ever they last, they are but repetitions of the same".

Diderot vorbește despre posibilitatea acestor excepții în *Eseul despre pictură* ce urmează *Salonului din 1765*, care nu a fost publicat decît în 1795: „Există numai cîteva împrejurări cînd nu este potrivnic nici adevărului, nici interesului, să amintești momentul care nu mai este, sau să anunți momentul care va urma. O catastrofă neașteptată surprinde un om în mijlocul funcțiilor sale; el este în plină catastrofă și este încă în mijlocul funcțiilor... tot astfel cum pe un chip unde domnea durerea și pe care a fost pictată bucuria, voi regăsi pasiunea prezentă amestecată cu ruinele pasiunii care trece; pot, de asemenea, să rămînă, în momentul ales de pictor, fie în atitudini,

Scanned with OKEN Scanner

Această diferenţă dintre cele două arte, aplicată artelor plastice, exclude din acestea, după Lessing, tranzitoriul, ca nefiind destul de comprehensibil în sine; în această privinţă, autorul cărţii *Laokoon* a putut găsi idei interesante la Shaftesbury şi la Diderot [1]. Pe de altă parte, unicul moment al picturii are drept rezultat faptul că pictorul, spre a putea fi înţeles, nu ar trebui să aleagă decît subiecte cunoscute, opinie împărtăşită de Dubos şi de Harris [2]. Cel mai bun exemplu pentru

---

fie în caractere, fie în acţiuni, urme ale momentului precedent" (vol. 10, pp. 497—499).

[1] Problema pe care o tratează Shaftesbury în al său *Hercule* constă în a decide care din cele patru momente propuse de el ca subiect de tablou este cel mai semnificativ ca racursiu al întregii acţiuni (cf. *Laokoon*, ed. Blümner, p. 24). — Diderot, în a sa *Scrisoare despre surdomuţi*, prezintă un subiect tratat în diferite feluri, ţinînd de momente diferite, de poezie, pictură şi muzică; pictura, fiind instantanee, trebuie să caute momentul cel mai explicit. *Eseul despre pictură* ne arată în ce măsură gîndirea lui Diderot era apropiată de cea a lui Lessing: momentul unic ales de pictor trebuie să fie cel mai semnificativ pentru acţiunea întreagă sau pentru sentimentele persoanei reprezentate, iar în acest scop „...lucrurile trebuie surprinse în starea în care se află, în felul cel mai durabil" (vol. 10, p. 483). „Un portret poate să aibă o înfăţişare tristă, sumbră, melancolică, senină, pentru că aceste stări sînt permanente; dar un portret care rîde este lipsit de noblеţe, de caracter, adeseori chiar de adevăr, şi, în consecinţă, este prost. Rîsul este trecător. Rîdem doar din cînd în cînd; dar nimeni nu rîde întruna" (vol. 10, p. 510). Comparaţi cu ceea ce spune Lessing în legătură cu portretul lui Lamettrie.

[2] Dubos, *op. cit.* vol. 1, pp. 101—104: poetul poate să-l intereseze cu uşurinţă pe spectator propunîndu-i personaje necunoscute; „pictorul nu poate face altceva decît să-l silească să le recunoască. Am vorbit despre indiferenţa spectatorilor faţă de tabloul al cărui subiect nu-l cunosc". Este motivul pentru care pictorul ar trebui să aleagă mai întîi subiectele biblice, apoi subiectele greco-romane, şi în ultimul rînd, subiectele naţionale. — Harris, de asemenea (*op. cit.*, p. 64), îi rezervă picturii: "all actions which are known and known universally, rather then the actions newly invented or known but to few... The reason is that a picture being (as has been said) but a point or instant, in a story well known the spectator's memory will supply the previous and the subsequent. But this cannot be done, where such knowledge is wanting".

violarea limitelor din partea picturii îl constituie succesul alegoriilor, împotriva cărora Lessing își îndreaptă în parte lucrarea (cf. *Vorrede ed. c.* 147); Am văzut că Shaftesbury, Dubos și Diderot [1] critică de asemenea alegoria. Poezia nu este separată de pictură numai prin succesivitatea ei, dar și prin mijloacele sale care sînt simbolice și pur convenționale, fapt bine cunoscut de Dubos, Harris și Diderot [2]. Totuși, poezia este obligată

---

[1] Shaftesbury, *op. cit.*, vol. 3, pp. 381—382: "a historical and moral piece must of necessity lose much of its natural simplicity and grace, if anything of the emblematical or enigmatic kind be visibly and directly intermix'd". — Dubos elimină din pictură orice alegorie incomprehensibilă, care nu ar fi consacrată tradiției; ele „nu trebuie să fie folosite nici chiar atunci cînd ar putea fi introduse în afară de scutul sau atributele personajelor principale, ce sînt personaje istorice" *(op. cit.*, vol. 1, pp. 179—180). Îl critică în această privință pe Rubens, pentru ciclul său *Maria de Medici*, așa cum va face și Diderot. Acesta critică alegoriile în *Salonul din 1761* (vol. 10, p. 108): „Știți că n-am aprobat niciodată amestecul de ființe reale cu ființe alegorice... Ființele reale își pierd din adevăr alături de ființele alegorice, iar acestea conferă totdeauna obscuritate compoziției". Critica pe care i-o face lui Rubens se găsește în *Eseul despre pictură* (vol. 10, p. 500), unde ne spune că „din gura fiecărui personaj ar trebui să iasă, așa cum se vede pe străvechile noastre tapiserii din castele, o legendă care să spună ce vor". Cele două texte citate nu puteau fi cunoscute de Lessing, în schimb el putea cunoaște articolul *Compoziție* din *Enciclopedie*, în care Diderot îl urmează îndeaproape pe Dubos în ceea ce privește singura excepție pe care o admite: „Se pare... că nu este îngăduit să personifici alte calități decît cele [dintre calitățile metafizice] care au fost totdeauna personificate" (vol. 14, p. 202).

[2] Dubos, *op. cit.*, vol. 1, pp. 381—382: „... pictura nu folosește semne artificiale, așa cum face poezia, ci semne naturale. Pictura își face imitațiile cu semne naturale". — Harris, *op. cit.*, p. 58: "A figure painted or a composition of musical sounds have always a natural relation to that, of which they are intended to be the ressemblance. But a description in words has rarely any such natural relation to the several ideas, of which those words are the symbols". Diderot se explică în această privință în articolul *Enciclopedie* din *Enciclopedie* (vol. 14, pp. 433—435), articol care îi era accesibil lui Lessing. Poezia se extinde la toate obiectele și poate pătrunde

Scanned with OKEN Scanner

la succesivitate, ceea ce o silește să evite orice descriere, căci altminteri riscă să-și obosească și să-și plictisească auditoriul sau cititorii, altfel spus, să-i lipsească de orice bucurie estetică, inconvenient pe care îl semnalau Dubos, Richardson, Harris, precum și Diderot [1].

---

mai adînc în ele, nefiind legată de un singur moment; pictura, „arată cel puțin" lucrurile „pe care le figurează; și dacă, dimpotrivă, discursul scris le desemnează pe toate, el nu arată nici unul. Pictarea ființelor este totdeauna foarte incompletă. Dar ea nu are nimic echivoc, pentru că ne propune portretele înseși ale obiectelor pe care le avem sub ochi. Caracterele scriiturii se extind la tot ce ne înconjoară, dar ele sînt instituite, neînsemnînd nimic prin ele însele. Cheia tablourilor se află în natură, oferindu-se tuturor; cea a caracterelor alfabetice și a combinației lor este un fapt al cărui mister trebuie revelat; dar el nu poate fi niciodată pe deplin revelat, pentru că există în expresii nuanțe delicate care rămîn în mod necesar nedeterminate".

[1] Dubos, *op. cit.*, vol. 1, pp. 383—384: „Versurile cele mai înduioșătoare nu pot să ne emoționeze decît treptat, și acționînd asupra mai multor resorturi ale mașinii noastre, unul după altul. Cuvintele trebuie mai întîi să trezească ideile ale căror semne arbitrare sînt. Trebuie apoi ca aceste idei să se orînduiască în imaginație, și ca ele să alcătuiască aici acele tablouri care ne emoționează și acele picturi care ne interesează. Toate aceste operații, este adevărat, sînt repede făcute; dar există un principiu incontestabil în mecanică, și anume că multitudinea resorturilor slăbește totdeauna mișcarea, pentru că un resort nu comunică niciodată altui resort întreaga mișcare pe care a căpătat-o la rîndul lui". Acest pasaj atît de important pentru capitolul XVII din *Laokoon* nu este menționat printre textele care l-au precedat, nici de către domnul Blümner, nici de către domnul Erich Schmidt în a sa monumentală monografie despre Lessing. Situația este aceeași și în cazul unui alt pasaj din Dubos (vol. 1, pp. 88—89), în care el arată inconvenientul practic al descrierilor poetice: „Înțelegem ușor cum poate un pictor să varieze prin vîrstă, sex, patrie, profesie și temperament, durerea celor care îl văd murind pe Germanicus; dar nu înțelegem cum un poet epic, de exemplu, ar izbuti să-și împodobească poemul cu această varietate, *fără să se piardă în descrieri prin care și-ar plictisi cititorii sau spectatorii*. De altfel, poezia este lipsită de expresii capabile să ne instruiască în legătură cu cele mai multe dintre aceste împrejurări... Pentru a transmite fără dificultate și în mod deslușit toate aceste amănunte, trebuie să le expui privirii". — J. Richardson, *op. cit.*, p. 6: „Painting has another advantage over words, and that is, *it pours ideas into our*

După ce am comparat ideile principale din *Laokoon* cu textele anterioare, ne-am putut da

---

minds, words only drop them. The whole scene opens at one view, whereas the other way lifts up the curtain by little and little, ibidem, p. 178: „... the ideas thus conveyed to us have the advantage, they come not by a slow progression of words, or in a language peculiar to one nation only; *but with such a velocity, and in a manner so universally understood, that it is something like intuition, or inspiration; as the art by which it is affected resembles creation*, things so considerable and of so great a price, being produced out of materials so inconsiderable, of a value near nothing". Acest text, de asemenea, nu este citat nici de domnul Blümner, nici de domnul Erich Schmidt. — Harris, așa cum amintesc cei doi autori citați, introduce o distincție detaliată între cele două arte; citäm în această privință cîteva rînduri din domnul Blümner (*op. cit., Einl*, pp. 32—33), care comentează primul *Discurs* de Harris despre artă în general. Artele se deosebesc între ele după diferitele raporturi pe care le capătă părțile unei opere față de întreg: „Diese Teile bestehen nämlich entweder zu gleicher Zeit zusammen, sind coexistent, oder sie folgen nach und nach aufeinander, sind succesiv (par. 56). Jede Wirkung, deren Teile nach und nach entstehen und deren Natur ihr Dasein und Wesen durch Veränderung erhält, nennen wir Energie hingegen jede Wirkung, deren Teile alle auf einmal da sind und deren Natur und Wesen nicht in der Veränderung besteht, nennen wir ein Werk. (par. 58 fg.). Jede Kunst, deren Wirkung eine Energie ist, kann in ihrer Vollkommenheit nur während der Dauer der Energie wahrgenommen werden; hingegen wird die Vollkommenheit einer Kunst, deren Wirkung ein Werk ist, nicht während der Energie, sondern erst nachher sichtbar (p. 63)". Este cu atît mai uimitor că domnul Blümner, care vede în Harris pe unul dintre autorii ce au avut cea mai mare importanță pentru Lessing, nu citează rîndurile următoare, privitoare la descrierea poetică: „Painting shows all the minute and various concurrent circumstances of the event in the same individual point of time, as they appear in nature; while poetry is forced to want this circumstance of intelligibility, by being ever obliged to enter some degree of detail.. *in as much as this detail creates often the dilemma of either becoming tedious, to be clear; or if not tedious, then obscure*" (*Discourse on Music, Painting and Poetry*, p. 79) — Diderot s-a opus desigur cu mai mare hotărîre decît oricare dintre autorii citați, abuzurilor descrierilor poetice; a făcut-o în *Salonul din 1767* care, dacă nu ar fi rămas în manuscis, l-ar fi satisfăcut pe Lessing în cel mai înalt grad, deși Diderot nu-și expune sistematic ideile. „Au în cap *«ut pictura poesis erit»* și nu bănuiesc că este încă și mai adevărat că *«ut pictura poesis non erit»*", spune el despre adepții identității dintre limitele celor două arte; totuși, adaugă

Scanned with OKEN Scanner

seama că nici una din tezele fundamentale ale acestei lucrări nu poate fi considerată drept originală [1]. Rămîne să definim exact prin ce a îmbogăţit Lessing gîndirea precursorilor săi.

El a fost primul care a adunat diferitele argumente ce se aflau răspîndite la predecesorii săi, legîndu-le într-un tot. Cartea lui Harris care după cum am spus, se ocupa în mod mai specific

---

un rînd care nu este decît pe jumătate în spiritul cărţii *Laokoon*: „Ceea ce este bun pentru pictură, este totdeauna bun şi pentru poezie; dar nu şi viceversa". Dacă subiectul unui tablou poate fi transpus în poezie, felul în care va fi tratat nu va fi acelaşi. El pare a fi autorul capitolului XX din *Laokoon*, cînd îi întreabă pe poeţii italieni: „poţi da celorlalţi o idee despre măreţia frumuseţii vorbind despre sprîncene de abanos, ochi duioşi şi albaştri, un chip alb precum floarea de crin, sîni de alabastru, buze de coral, dinţi strălucitori şi alte farmece de acelaşi fel?... *Adevăratul bun gust este impresionat de una sau de două trăsături, şi lasă restul pe seama imaginaţiei*... Simt detaliile, şi pierd ansamblul, pe care *o singură trăsătură* ca, de exemplu, *vera incessu* de Vergiliu, mi l-ar fi arătat... Presupun că începînd lunga şi minuţioasa descriere a personajului, poetul are în mintea sa ansamblul: dar cum ne comunică acest ansamblu? Dacă îmi vorbeşte despre păr, îl văd; dacă îmi vorbeşte despre frunte, o văd, dar această frunte nu se mai potriveşte cu părul pe care l-am văzut. Dacă-mi vorbeşte despre sprîncene, despre nas, despre gură, despre obraji, despre bărbie, despre gît, despre piept, despre sîni, le văd pe fiecare; dar nici una din aceste părţi care îmi sînt succesiv arătate nu se mai potriveşte cu ansamblul alcătuit de cele precedente, şi el mă sileşte, fie să nu am în imaginaţia mea decît o figură incorectă, fie să retuşez figura de fiecare dată cînd îmi anunţă o nouă trăsătură... Voi spune deci poeţilor: mintea mea, imaginaţia mea nu pot îmbrăţişa decît o anumită întindere, dincolo de care obiectul se deformează şi îmi scapă. Concentraţi deci întreaga lor putere asupra unei părţi, determinînd-o printr-un model enorm; şi fiţi siguri că întregul va deveni nemăsurat şi infinit". Vedem astfel că ideea diferenţei dintre tabloul poetic şi tabloul pictural este elaborată în Franţa o dată cu *Laokoon*, deşi independent de această carte şi de autorul ei.

[1] Domnii Blümner şi Erich Schmidt, care cunosc textele pe care le-am citat cu privire la pictură, citează mult prea puţine cu privire la descrierea poetică. Citindu-le cărţile, ai deci impresia că din acest punct de vedere Lessing va fi fost mult mai independent faţă de predecesori şi că el se va fi gîndit primul să combată descrierea poetică.

Scanned with OKEN Scanner

de raporturile dintre cele două arte decît textele lui Dubos însuși, este totuși doar un dialog, care tratează problema cu prea multă dezinvoltură, propunîndu-ne-o sub forma unei cozerii literare plină de finețe. *Laokoon* de Lessing, în ciuda lipsei de unitate pe care am semnalat-o, citînd propria mărturisire a autorului însuși, este, fără îndoială, prima carte *științifică* ce tratează acest subiect, și, poate , în general, un subiect estetic. *Laokoon* este o lucrare științifică, dată fiind logica ce domnește în toate părțile sale; nu mai întîlnim observații cu totul personale, senzații și impresii ce ne dezvăluiesc sufletul de dilettant al unui hoinar ce traversează fără să se grăbească vastul cîmp al ideilor, ca în cazul lui Shaftesbury și Harris. Cînd întîlnim digresiuni — ce se referă la alte subiecte decît la subiectul principal — , ele se justifică în calitatea lor de argumente, neavînd nimic dintr-o declamație, narațiune sau cozerie spirituală. Întreaga lucrare este alcătuită din argumente foarte strînse între ele și nelăsînd loc pentru nimic altceva decît pentru alte argumente privind un alt fapt. Iată de ce vedem în *Laokoon* o lucrare științifică. Este adevărat că autorul nu se înscrie într-o perspectivă cu desăvîrșire liberă, de vreme ce polemizează de-a lungul întregii cărți. Nu trebuie să uităm niciodată că Lessing vizează un scop practic și că vrea să ajungă nu la un adevăr pur și abstract, ci să distrugă anumite raționamente pe care le consideră drept perimate și devenite prejudecăți inutile. Pe de altă parte, el dorește să-i influențeze pe artiștii înșiși, pentru a-i face să adopte ideile despre frumos și artă pe care el le-a înălțat la rangul de idealuri. Este inutil să subliniem că, dacă acesta era scopul autorului, lucrul cel mai bun pe care îl putea face era de a reuni într-un tot argumente risipite ici-colo, tot care, acumulîndu-le, le dădea o nouă forță, sporită de spiritul tăios al scriitorului. Totuși, conferind astfel mai multă forță ideilor moștenite de la precursorii săi, Lessing s-a situat pe o extremă

Scanned with OKEN Scanner

şi le-a exagerat, înzestrîndu-le cu un caracter foarte sistematic. Şi astfel putem aproape spune că meritul autorului, sau mai curînd originalitatea sa stau şi în defectele lucrării.

Conform tendinţei firești a spiritului său, şi în ciuda celor cîtorva excepţii pe care le-am semnalat, Lessing a separat în mod brutal cele două arte şi a vrut să ridice între ele o barieră de netrecut. Procedeul său consta în a exclude: el a exclus din pictură tot ceea ce nu era de o frumuseţe absolută şi ideală, frumuseţe căreia, după el, îi aparţineau doar fenomenele permanente, şi a exclus din poezie orice descriere, descrierea ocupîndu-se de obiecte coexistente, iar poezia fiind succesivă. Rezultatul acestui procedeu a fost că o vastă parte din realitate a fost exclusă din artă: natura s-a văzut eliminată din poezie, şi nu a putut, sau aproape, să figureze în pictură, dat fiind că aceasta era consacrată în mod necesar frumuseţii ideale şi permanente pe care autorul nu o vedea decît în trupul omenesc. Lessing a recăzut astfel în principiul atît de îngust al naturii frumoase, devenit la el încă şi mai îngust decît la mulţi dintre adepţii săi ortodocşi.

Să înţelegem bine ce îi rezerva Lessing picturii. Un subiect de pictură trebuie să fie permanent pentru a fi frumos în mod absolut; tot ce este tranzitoriu nu este frumos. Exemplele vor explica mai bine gîndirea lui Lessing. Extrema durere neputînd dura multă vreme, altfel spus, nefiind permanentă, ea nu poate aparţine picturii; acelaşi lucru se poate spune despre rîs, veselie şi chiar surîs. Starea specifică picturii este acea „edle Einfalt und stille Grösse“, acea „nobilă simplitate şi liniştită măreţie“, descoperită de Winckelmann la statuile greceşti. Artele plastice exclud mişcarea; graţia, care este definită „Schönheit in Bewegung“ , „frumuseţea în mişcare“, da, însăşi graţia, nu poate figura în pictură, căci ea devine aici o grimasă, şi Venus însăşi nu surîde decît în poezie, şi va trebui să refuze de-a pururi să le

Scanned with OKEN Scanner

surîdă pictorilor [1]. Şi asta nu e totul. Lessing ne spune că pictorul, cînd introduce alegorii, în-

[1] „Der Maler kann die Bewegung nur erraten lassen; in der Tat sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Und das ist die wahre Ursache, warum die Alten für ihre schönsten Statuen den Stand der Ruhe wählten. Ihre Dichter, aber nicht ihre Bildhauer, lassen die Venus lächeln. Eine marmorne Venus, die da lächelt, lächelt immer; und was ist anstössiger, als das Transitorische der Natur in ein Fortdauerndes der Kunst zu verwadeln". (ed. Blümner, *Nachlass* A., p. 364). Acest pasaj este unul dintre cele pe care Mendelssohn le-a revăzut în manuscris; el i-a adăugat o observaţie prin care arată că nu aprobă nici pe departe rigoarea prietenului său: „Ihre Dichter lassen die Venus, so viel ich mich erinnere, nicht lächeln, sondern *das Lächeln lieben*, das heisst, freundlich sein, und dieses tun auch die Maler und Bildhauer. Wenn sie aber die Venus malten, wie sie aus dem Meer kommt, haben sie sie nicht die Augen schamhaft niederschlagen lassen? War denn dieses auch Grimasse? Sowohl Dichter als Maler scheinen sich vielmehr diese Regel vorgeschrieben zu haben; eine Person allein und in Ruhe muss einen fortdauernden Anstand, in Verbindung oder Handlung aber eine transitorische Attitüde haben. Die Venus in Ruhe liebt das Lächeln; wenn sie aber ihren Amor liebkoset, oder die Bildsäule des Pygmalions belebt, so lächelt sie wirklich.". *(ibidem*, n. 2). Nu este singura observaţie a lui Mendelssohn. În aceeaşi redactare a cărţii *Laokoon*, pe care o citea în manuscris, el descoperea rîndurile următoare: „da Körper der eigentliche Vorwurf der Malerei sind, und der malerische Wert der Körper in ihrer Schönheit besteht: so ist es offenbar, dass die Malerei ihre Körper nicht schön genug wählen kann. Daher das idealische Schöne. Und da das idealische Schöne sich mit keinem gewaltsamen Stande des Affects verträgt: so *muss der Maler diesen Stand vermeiden.* Daher die Ruhe, die stille Grösse, in Stellung und Ausdruck". Mendelssohn protestează împotriva acestei restricţii: „Dieser Schritt ist mir zu kühn. Die Schönheit der Formen macht vielleicht nicht den ganzen malerischen Wert der Körper aus, denn, wie es scheint, *gehört die Rührung mit dazu*" *(ibidem*, p. 3707). Altfel spus, prietenul lui Lessing crede că nu e de ajuns să admiri, ci că trebuie să fii şi emoţionat de o operă de artă; Mendelssohn spune astfel, în legătură cu arta plastică, ceea ce va spune Lessing în legătură cu arta dramatică. — Un alt contemporan al lui Lessing, Sturz, protesta, de asemenea, într-o scrisoare din 23 noiembrie 1767, împotriva prea marii rigori a cărţii *Laokoon*. „Die höchste Schönheit sollte freilich der Hauptvorwurf des Küstlers sein, auch ohne dass es ihm ein Gesetz geböte; aber wenn er der einzige wäre, so müss-

Scanned with OKEN Scanner

calcă domeniul poetului, de vreme ce se slujește de convenții care nu-i aparțin; în această privință, autorul cărții *Laokoon* are desigur dreptate. În schimb, se înșală cînd pretinde că pictorul depășește limitele artei sale dacă se ocupă de pictura istorică; Lessing vrea să dovedească acest lucru afirmînd că pictorul care reprezintă un moment dintr-o acțiune istorică, nu face decît să ilustreze o altă artă și nu este comprehensibil prin el însuși. El se slujește de semne naturale pentru a exprima obiecte convenționale, pe care le poate explica numai poezia. Lessing se apără zadarnic apoi împotriva unui critic, spunînd că nu voia să suprime genul istoric, ci voia numai să spună că acesta merită mai puțin numele de pictură decît genul pe care îl propune el ca ideal: rămîne totuși faptul că, datorită sistemului său, el deprecia pictura istorică [1].

---

ten wir eine Menge grosser Compositionen entbehren, wo starke Leidenschaften, dem Tod nahe Alten oder Kranke vorkommen müssen; denn gewisse Gemütsbewegungen, auch im gemilderten Grade, entstellen die Schönheit; der Schrecken zum Exempel, das Alter und die Krankheit zerstört sie" *(Briefe an Lessing, Werke*, ed. cit., vol. 202, pp. 215—216). În aceeași scrisoare, Sturz citează pe Venus χαριτα a lui Apeles și pe Venus de Medici ca argumente împotriva excluderii grației din pictură de către Lessing *(ibidem*, p. 217*)*.

[1] Găsim argumentația lui Lessing cu privire la pictura istorică, în scrisoarea sa către Nicolai din 26 mai 1769: „... je mehr sich die Malerei von den natürlichen Zeichen entfernt oder die natürlichen mit willkürlichen vermischt, desto mehr entfernt sie sich von ihrer Vollkommenheit ... Folglich ist die höhere Malerei die, welche nichts als natürliche Zeichen im Raume brauchet... Folglich kann auch werder die historische noch die allegorische Malerei zur höhern Malerei gehören, als welche nur durch die dazu kommenden willkürlichen Zeichen verständlich werden können. Ich rnenne aber wilkürliche Zeichen in der Malerei nicht allein alles, was zum Costüme gehört, sondern auch einen grossen Teil des körperlichen Ausdrucks selbst. Zwar sind diese Dinge eigentlich nicht in der Malerei willkürlich, ihre Zeichen sind in der Malerei auch natürliche Zeichen aber es sind doch natürlichen Zeichen von willkürlichen Dingen, welche unmöglich eben das allgemeine Verständniss, eben die geschwinde und schnelle Wirkung haben können als natürliche Zeichen von natürlichen Dingen ..., alles, was ich noch von

Scanned with OKEN Scanner

L-am văzut astfel pe Lessing eliminînd caracteristicul și grația, excluzînd pictura de gen, depreciind pictura istorică, toate acestea în numele unui ideal pe care și-l crease și care îl împiedica să vadă că tot ceea ce posedă o expresie sau, mai bine zis, tot ceea ce capătă datorită artistului o expresie, poate să figureze în artă.

Spiritul de sistem al lui Lessing îl face totuși să excludă încă un gen. Nevăzînd frumosul decît în frumusețea ideală a corpului omenesc așa cum îl reprezentau grecii, el nu are nici un fel de înțelegere pentru tot ceea ce nu este uman în pictură și, înainte de orice, pentru peisaj. Să citățm, în legătură cu aceasta, următorul fragment găsit în manuscrisele autorului: „Exprimarea frumuseții corporale este scopul picturii. Cea mai înaltă treaptă a frumuseții corporale este astfel finalitatea sa desăvîrșită. Frumusețea corporală desăvîrșită nu există decît în om și ea nu există în el decît prin mijlocirea unui ideal. Acest ideal nu se întîlnește decît într-o mult mai mică măsură la animale, și nu se întîlnește deloc în natura vegetală și neînsuflețită. De unde și treapta mai joasă pe care se află pictorii de flori și de peisaje. Ei imită frumuseți care nu sînt susceptibile de un ideal; ei nu lucrează decît cu ochiul și cu mîna; iar geniul nu participă decît prea puțin, sau chiar deloc, la opera lor“; și învăluind în dispreț aceste două genuri de pictură, Lessing trage concluzia: „Totuși, îl prefer

---

der Malerei gesagt habe, betrifft nur die Malerei nach ihrer höchsten und eigentümlichsten Wirkung. Ich habe nie geleugnet, dass sie auch ausser dieser noch Wirkungen genug haben könne; ich habe nur (leugnen) sagen wollen*, dass ihr alsdann der Name Malerei weniger zukomme. Ich habe nie an den Wirkungen der historischen und allegorischen Malerei gezweifelt, noch weniger habe ich diese Gattungen aus der Welt verbannen wollen; ich habe nur gesagt, dass in diesen der Maler weniger Maler ist als in Stücken, wo die Schönheit, seine einzige Absicht ist.“ *(ed. cit.*, vol. 20, pp. 319—321*)*.

* Lessing a făcut aici în mod evident o greșeală de atenție, corectată de obicei în felul acesta.

Scanned with OKEN Scanner

pe peisagist pictorului de tablouri istorice care, fără să-și îndrepte principala atenție asupra frumuseții, nu pictează decît grupuri de persoane, spre a-și arăta iscusința doar în cea ce privește expresia ca atare, și nu în ceea ce privește expresia subordonată frumuseții“ [1].

Să încercăm să ajungem la cauza rigorii cu care Lessing a eliminat pictura istorică și peisajul. Se pare că avem de a face aici cu o analogie cu ceea ce observam odinioară în domeniul criticii literare, o prea mare venerație a anticilor. Lessing rămîne de-a lungul întregii sale vieți cu ochii fixați pe capodoperele sculpturii grecești, și trebuie să o punem pe aceasta la baza tuturor ideilor sale despre artele plastice. Rezultatul a fost neașteptat: el a identificat sculptura cu pictura și nu a făcut nici o diferență între ele în practica artistică. Lucrul este ușor de verificat dacă raportăm toate preceptele sale la sculptură, făcînd totodată abstracție de pictură: ele vor părea, dacă nu corecte, cel puțin nu chiar atît de înguste și, deci, mai inofensive. Aceasta era și părerea lui Nicolai, prietenul lui Lessing și al lui Mendelssohn, cum ne spune o însemnare pe care el a adăugat-o la scrisoarea citată de Lessing [2].

---

[1] „Der Ausdruck körperlicher Schönheit ist die Bestimmung der Malerei. Die höchste körperliche Schönheit also, ihre höchste Bestimmung. Die höchste körperliche Schönheit existiret nur in dem Menschen, und auch nur in diesem vermöge das Ideals. Dieses Ideal findet bei den Tieren schon weniger, in der vegetabilischen und leblosen Natur aber gar nicht statt. Dieses ist es, was dem Blumen- und Landschaftsmaler seinen Rang anweiset. Er ahmet Schönheiten nach, die keines Ideals fähig sind; er arbietet also bloss mit dem Auge und mit der Hand; und das Genie hat an seinen Werken wenig oder gar keinen Anteil. Doch ziehe ich noch immer den Landschaftsmaler denjenigen Historienmaler vor, der ohne seine Hauptabsicht auf die Schönheit zu richten, nur klumpen Personen malt, um seine Geschicklichkeit in dem blossen Ausdrucke, und nicht in dem der Schönheit untergeordneten Ausdrucke, zu zeigen“ *(ed. cit., Nachlass* C. 8, pp. 440—441).

[2] „Als ich mit Lessingen in Berlin mündlich, in Gesellschaft von Moses, über den *Laokoon* stritt, folgerte ich aus der Natur und der Einschränkung jeder Kunst,

Scanned with OKEN Scanner

În raport cu poezia, spiritul sistematic al lui Lessing l-a adus după cum ne amintim, în situația, de a exclude din poezie orice descriere pitorească a unor obiecte coexistente. Și în această privință, Mendelssohn protestează, așa cum arată însemnările pe care le face pe marginea fragmentului din *Laokoon* trimis de prietenul său. El admite aici principiul din *Laokoon*, ce vrea să-l pună la adăpost pe cititor de o prea mare oboseală, dar acest principiu nu-l face să elimine orice descriere; el pretinde doar o relativă parcimonie a detaliilor [1]. De asemenea, lăudînd alegerea exemplelor pe care Lessing le-a găsit în Homer, el nu vede de ce i s-ar refuza poetului orice descriere de obiecte fixe, sau, cum se exprimă el, de „acțiuni imobile“ [2].

---

dass die Schönheit zwar ein wesentliches Erforderniss für die Kunstwerke des Malers sei, aber nicht so ausschliessend als für die Werke des Bildhauers. Daraus schloss ich, dass die Werke der Malerei selbst in ihrer höchsten Schönheit und Wirkung gleichsam lebendiger sein müssen als die Werke der Bildhauerei. Diesen letztern gehört das höchste Ideal der Schönheit in Ruhe, welches Winckelmann so treffend “stille Grösse“ nennt. Trägt man diese in ganzen Gruppen in die Malerei über, so malt man Statuen“ (Lessing, *Briefe, Werke, ed. cit.* vol. 201, p. 320 n.).

[1] „Die Poesie kann garwohl Körper schildern, aber sie hat folgende Grenzen nicht zu überschreiten, Wenn wir ein in Raume befindliches Ganze uns deutlich vorstellen wollen; so betrachten wir 1. die Teile einzeln, 2. ihre Verbindung, 3. das Ganze. Unsere Sinnen verrichten dieses mit einer so erstaunlichen Geschwindigkeit, dass wir alle diese Operationen zu gleicher Zeit zu verrichten glauben. Wenn uns daher *alle einzelne Teile* eines im Raume sich befindenden Gegenstandes durch willkürliche Zeichen angedeutet werden, so wird uns die dritte Operation, das Zusammenhalten aller Teile, allzu beschwerlich. Wir müssen unsere Einbildungskraft allzusehr anstrengen, wenn sie so zertrennte Stücke in ein raumerfüllendes Ganze zusammenfassen soll.“ *(Laokoon, ed. cit.* p. 360*)*.

[2] „Der Dichter sucht allzeit Handlung und Bewegung zu verbinden, daher er sich selten bei einem Augenblicke der Zeit lange verweilet. Da ihm eine grössere Mannigfaltigkeit zu Diensten ist; so schränkt er sich nicht gern auf eine kleinere sin. Daher vermeidet er stehende Handlungen, wenn er sie in bewegliche verwandeln kann. Die folgenden wohl ausgesuchten Beispiele passen auf

Scanned with OKEN Scanner

Severitatea lui Lessing rămîne neclintită, şi ştim că ea îi aduce gratitudinea compatrioţilor săi şi principalul său merit de originalitate.

Este important acum să cunoaştem exact genurile de descriere pe care Lessing le admitea — totuşi — în poezie, sau, mai bine zis, în ce condiţii le admitea. Dacă facem abstracţie de tablourile succesive în genul celor din Homer, al căror procedeu a fost urmat de Goethe în *Hermann şi Dorothea*, putem găsi în *Laokoon* şi cele cîteva cazuri de tablouri tolerate în poezie. Citäm, de asemenea, exemplele alese de autor, ca să nu existe vreo îndoială cu privire la descrierile autorizate. Ele sînt acceptate înainte de orice într-un poem didactic, în care nu joacă un rol poetic, aşa cum se vede din versurile următoare, extrase din *Georgicele*:

„Optima torvae
Forma bovis, cui turpe caput, cui plurima cervix,
Et crurum tenus a mento palearia pendent.
Tum longo nullus lateri modus: omnia magna:
Pes etiam, et camuris hirtae sub cornibus aures.
Nec mihi displiceat maculis insignis et albo,
Aut juga detractans interdumque aspera cornu,
Et facien tauro propior; quaequae ardua tota,
Et gradiens una verrit vestigia cauda“[1].

Cine nu vede, ne spune Lessing, că aici e vorba doar, pentru poet, să semnaleze şi să enumere caracteristicile unui animal frumos, după care vom putea aprecia calitate lui ? Astfel, Vergiliu nu avea alt scop, după Lessing, decît să ne dea

---

diese Lehre vollkommen. Sie beweisen berkeine gänzliche Ausschliess ung aller stehenden Handlungen“ *(ibidem*, p. 361, n).

[1] În traducerea lui D. Murăraşu.

Încruntata junice / E cea mai bună, cu capul urît, cu grumazul puternic / Şi cu o salbă în jos spînzurînd şi-atingnîndu-i genunchii; / Şoldul să-i fie ei lung orişicît, întru totul ea mare, / Chiar şi-n picior, cu păroase urechi sub întoarsele coarne. / Nu-i pe neplacu-mi şi dacă-i cu alb ici şi colo tărcată, / Dacă-i la jug nărăvaşă, ameninţătoare cu cornul, / Taur aproape la chip; şi de-asemenea dacă, înaltă / Mătură-n mers cu al cozii ei şfichiu ale paşilor urme.

(III, 51—59)

Scanned with OKEN Scanner

o listă de precepte privind creșterea vitelor. Dacă poetul rămîne poet, și nu urmărește alt scop decît poezia, va face bine să-l imite tot pe Homer care, în loc să ne descrie în detaliu frumusețea Elenei, descrie doar impresia pe care ea a făcut-o asupra bătrînilor din Troia. Descrierea poate să fie salvată și atunci cînd ea ne face să resimțim impresia vie și puternică pe care obiectul o face asupra poetului însuși, drept care Lessing apreciază următoarele versuri:

„Quos humeros, quales vidi tetigique lacertos!
Forma papillarum quam fuit apta premi!
Quam castigato planus sub pectore venter!
Quantum et quale latus! quam juvenile femur!“[1]

„Nu pentru că Ovidiu, ne spune Lessing, ne arată trupul frumoasei sale Lesbia parte cu parte, ni se pare și nouă că ne bucurăm de privelișlea de care se bucură el, ci pentru că o face într-o stare de beție încîntătoare care ne stîrnește și nouă dorința.“ [2] Evident, este tocmai lucrul care ne place astăzi în orice descriere poetică: să-l vedem pe poet emoționat, mai ales cînd descrie natura. Totuși, Lessing nu se gîndește la natură cînd spune cele arătate mai sus, părînd că nu are în minte dceît frumusețea feminină și simțămintele înflăcărate pe care ea le trezește. Or, chiar dacă rămînem la propriile lui precepte, nu vedem de ce a fost atît de sever cu portretul Alcinei, în capitolul XX din *Laokoon*. Ariosto a introdus destulă mișcare în descrierea ochilor și a gurii acesteia, înfățișîndu-i de fapt doar privirea și surîsul, și, pe de altă parte, acel:

„Quam castigato planus sub pectore venter“

lăudat de Lessing, pentru că este scris de Ovidiu, nu diferă mult de

---

[1] „Ce mi-a fost dat să privesc și să ating, o, ce umeri ce brațe! / Pieptul așa de frumos parc-aștepta mîngîieri! Pîntecul neted, întins sub a sînilor plină-arcuite / Mijlocul încîntător , coapsele ei tinerești! (Ovidiu, *Amores*, I, 5, editura Minerva, BPT, trad. Maria Valeria Petrescu, 1977).

[2] *Laokoon*, capitolul XXI, *ed. cit.*, p. 293.

Scanned with OKEN Scanner

„Bianca neve è il bel collo, e'l petto latte,
Il collo è tondo, il petto colmo e largo“ [1]

condamnat de Lessing, pentru că îi aparţine lui Ariosto.

Oricum, vedem cu uşurinţă că în toate exemplele de descrieri autorizate date de Lessing, nici una nu reprezintă natura şi peisajul. Acestea, după cît se pare, nu erau acceptate de autorul cărţii *Laokoon* nici în poezie, dar nici în pictură. Nu există decît două pasaje din *Laokoon* care ar putea fi raportate la descrieri din natură. Primul îl găsim în fragmentul trimis lui Mendelssohn; se arată aici că atunci cînd Homer vrea să descrie un obiect în părţile sale coexistente, el depăşeşte inconvenientele prin mijlocirea unei comparaţii care adună într-un tot ceea ce descrierea risipea în nenumărate amănunte [2]. Cel de-al doilea pasaj se referă la poemul intitulat *Primăvara*, scris de prietenul lui Lessing, Ewald Christian von Kleist. Numeroasele descrieri poetice aflate aici nu par a se lega într-o ordine firească, şi Lessing se grăbeşte să adauge că Kleist intenţiona să-şi refacă poemul după un alt plan, şi că numai moartea l-a împiedicat. Schimbarea ar fi constat în aceea că Kleist „ar fi înlocuit o serie de tablouri care nu cuprindeau decît prea puţine sentimente, printr-o serie de sentimente, care n-ar fi cuprins decît prea puţine tablouri“ [3]. S-ar părea că nu putem raporta

---

[1] În trad. rom.: „Gîtul îi este alb ca zăpada şi pieptul ca laptele / Gîtul îi este rotund, pieptul plin şi generos“.

[2] „Wenn Homer ja einen schönen oder erhabenen Gegenstand durch die Beschreibung seiner einzeln Teile neben einander schildert, so bedient er sich dabei eines sehr merkwürdigen Kunstgriffes; nähmlich er fügt sofort ein Gleichniss bei, *in welchem wir den zergliederten Gegenstand wieder beisammen erblicken*, welcher den erlangten deutlichen Begriff wieder verwischt und dem Gegenstande nichts als eine sinnliche Klarheit lässt“ (*Nachlass*, A., *ed. cit.*, p. 357).

[3] „Hätte er länger gelebt, so würde er ihm (dem „Frühlinge“) eine ganz andere Gestalt gegeben haben. Er dachte darauf, einen Plan hinein zu legen, und sann auf Mittel, wie er die Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen Raume der verjüngten Schöpfung, auf Ge-

Scanned with OKEN Scanner

la acest pasaj o ipoteză care ar susține că Lessing ar fi putut înțelege descrierile romantice în care peisajul este o stare sufletească, și se pare că el se gîndea mai curînd la faptul că poetul ar fi putut intercala o acțiune în poemul său cîmpenesc, ceea ce ar fi însemnat probabil intercalarea cîtorva tablouri într-o povestire. Nu avem, așadar, după ce am citit *Laokoon*, decît prea puține motive de a spune că Lessing s-a simțit aici mai aproape de natură decît în oricare altă operă a sa, de vreme ce, la urma urmei, el nu-i acordă un loc în artele plastice, nici în poezie. Din acest punct de vedere nu a știut să țină pasul cu preocupările contemporane, care îndreptau tot mai mult poezia către sentimentul naturii.

Ne amintim de importanța pe care o are pentru poezie cartea lui Burke, apărută în 1756. Lessing a cunoscut-o doi ani mai tîrziu, după cum dovedește scrisoarea sa către Mendelssohn, datată din 18 februarie 1758 [1]. Mi se pare totuși că el nu i-a înțeles întreaga semnificație și importanță. Deși deosebește în *Laokoon* tablourile pictorului de cele ale poetului, deși semnalează cu admirație tablourile lui Milton, adăugînd totodată că pictorul n-ar putea găsi în ele nimic ce ar putea copia cu mijloacele sale, el spune totuși că poetul caută să ne redea obiectul descris în modul cel mai precis, spre a ne crea o iluzie cît mai apropiată cu putință de realitate [2].

---

ratewohl, bald hier hald da, gerissen zu haben schien, in einer natürlichen Ordnung vor seinen Augen entstehen und auf einander folgen lassen wolle... er würde aus einer mit Empfindungen nur sparsam durchwebten Reihe von Bildern, eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen gemacht haben". *(Laokoon*, XVII, *ed. cit.*, pp. 265—266).

[1] Lessing, *Werke*, *ed. cit.*, vol. XXI, p. 151.

[2] „jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand *so sinnlich macht*, dass wir uns dieses Gegenstandes *deutlicher* bewusst werden, als seiner Worte, heisst malerisch, heisst ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der

Scanned with OKEN Scanner

Este tocmai ceea ce nega Burke. El insista asupra faptului că cuvintele nu ne pot da decît o idee foarte imperfectă și foarte obscură despre obiect; totuși, el nu vedea în aceasta un neajuns pentru poezie, al cărei scop este altul, cel de a trezi în noi, prin descriere, o emoție puternică; tot de aceea spunea că precizia și claritatea ideii suscitate nu pot fi decît dăunătoare impresiei pe care poetul vrea să o trezească. Burke se apropie, de asemenea, mult mai mult decît Lessing, de ideile romantismului pe cale de a se naște, cînd ne spune că poezia tinde mai curînd să înfățișeze influența obiectului descris asupra sufletului poetului, și mai puțin să dea o idee precisă despre el[1]. În același sens el face diferența între o expresie „clară" și o expresie „puternică": „una descrie obiectul așa cum este el, iar cealaltă îl descrie *așa cum este el simțit*" [2], aceasta din urmă fiind poetică, părere de care Lessing și-a amintit poate atunci cînd nu a condamnat în mod absolut portretul Lesbiei făcut de Ovidiu.

Burke a înțeles că orice descriere care tinde să nu descrie obiectul, ci să redea impresia făcută de acesta asupra poetului, este poetică și are dreptul să figureze în poezie. La Lessing nu întîlnim această înțelegere, și lucrul este cu atît mai grav cu cît, de fapt, orice descriere cu adevărat poetică nu face altceva decît să redea ceea ce ochii lăuntrici — și nu rațiunea — ai poetului au văzut, adică să ne redea impresiile acestuia.

---

sich von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahiren lassen" *(Laokkoon*, pp. 247—248).

[1] "In reality poetry and rhetoric do not succeed in exact description so well as painting does; this business is, to affect rather by sympathy than imitation, *to display rather the effect of things on the speaker, or others, than to present a clear idea of the things themselves*. This is their most extensive province, and that in which they succeed the best" *(op. cit.*, p. 246*)*.

[2] "The former regards the understanding, the latter belongs to the passions. *The one describes a thing as it is, the other describes it as it is felt*" *(ibidem*, p. 250*)*.

Scanned with OKEN Scanner

Aceste impresii pot chiar să se refere la detalii, și uneori cu cît aceste detalii sînt mai nuanțate, deci mai diferențiate, cu atît regăsim mai bine impresia autorului; or, această impresie nu este nimic altceva decît funcția integratoare și sintetică pe care o căuta Lessing, căci ea adună într-un focar toate detaliile dispersate ale unei descrieri mecanice.

Ajunși la capătul lungii noastre analize, trebuie să spunem, pe de o parte, că principiile din *Laokoon*, rezultînd din logica însăși, și care separă noțiunile legate de artele plastice și de poezie, erau pe deplin cunoscute înaintea apariției cărții, și, pe de altă parte, că tendințele ce-i sînt proprii lui Lessing, și prin care voia să-i influențeze atît pe pictori cît și pe poeți, ar fi avut o influență deplorabilă în multe privințe, dacă s-ar fi realizat. Să rezumăm aceste tendințe. După dorința lui Lessing, pictorul trebuie să se mențină în cadrul stilului nobil, liniștit și clasic al sculpturii antice și să evite expresia ca atare. Lui îi este refuzată pictura istorică, pictura de gen și peisajul. Să ne amintim de *Saloanele* lui Diderot, și să măsurăm extrema distanță care separă trista și posaca îngustime a vederilor lui Lessing de vederile largi și de bunul gust manifestate de Diderot. Poetul, prin definiție, trebuie să renunțe la descriere, el nu va folosi decît un singur epitet, nu va înfățișa frumusețea feminină decît în mișcare, pentru a nu-l obosi pe cititor, va uita de existența peisajului. Or, chiar atunci literatura tindea cu violență către descriere, viitorul imediat urma să aparțină unei afirmări, pînă atunci necunoscute, a naturii în poezie; măreția romantismului urma să se îmbine cu sentimentul, înclinația și înțelegerea sa față de natură. Dacă ar fi stat în puterea unui critic să oprească dezvoltarea artei, romantismul nu ar fi existat.

Dimpotrivă, meritul lui Lessing este mare în raport cu literatura și mai ales cu critica germană. Este posibil că — date fiind spiritul metodic și asiduitatea germanilor — în Germania,

Scanned with OKEN Scanner

fără *Laokoon*, s-ar fi produs o mare și laborioasă înflorire de poeme la fel de puțin — și încă și mai puțin — poetice decît cel al lui Haller, criticat de Lessing pe bună dreptate. Credem totuși că uriașele înclinații către pitoresc ale lui Goethe, Schiller și ale romanticilor germani ar fi avut de pierdut.

În calitate de critic, Lessing este primul autor din Germania care, posedînd o gîndire sistematică și un stil limpede, plin de ascuțime și de finețe, a regîndit ideile pe care i le oferea tradiția și mediul său înconjurător [1].

[1] Am pus ca motto la acest capitol cîteva cuvinte datînd din 1901. Ele nu sînt perimate nici după douăzeci de ani, după cum dovedește constatarea următoare, extrasă din recenta carte a domnului Oehlke: „Abgesehen von Dubos' *Reflexions* bemühte sich keine kritische Stimme, der Poesie zu ihrer ursprünglichen Selbständigkeit zu verhelfen" *(op. cit.)* vol. 2, p. 57). Se cunosc în Germania sursele cărții *Laokoon*, dar importanța lor nu este înțeleasă cu adevărat.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul III

OPERA CRITICĂ. TEATRUL: *DRAMATURGIA DIN HAMBURG*

> "The truth is that in reading the *Dramaturgie* one cannot help remembering Carlyle's capital complaint of Voltaire that to him the universe was one larger patrimony of St. Peter from which it were good and pleasant to chase the Pope' and regretting that Lessing should have thought it necessary to substitute Voltaire himself for the Holly Father."
> Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, vol. 3, p. 38.

În ultima vreme s-a observat în Germania că de fapt *Dramaturgia din Hamburg* era mult mai originală și mai independentă în vederi decît *Laokoon*. Am încercat să fixăm filiația marilor dei din *Laokoon*. Să încercăm acum să stabilim ioriginalitatea și importanța *Dramaturgiei*. Ca și în cazul lui *Laokoon*, ba chiar, neîndoielnic, mult mai mult, vedem, citind-o că avem în mînă o carte critică importantă, scrisă de o pană care știe să facă nenumărate observații interesante și inedite. Este, evident, o operă pe care nu numai că o putem citi totdeauna cu folos, dar pe care chiar trebuie să o citim, o operă devenită clasică. Totuși, ideile ei cele mai interesante sînt, ca și în cazul lui *Laokoon*, cele subsidiare în raport cu ideea principală, și care nu intră propriu-zis în ansamblul organic al teoriilor profesate; sînt observații datorate experienței teatrale a autorului, observații în care adeseori, și parcă fără voia lui, străbat impresiile sale despre teatru. Or, nu pe ele se întemeiază reputația și gloria de care se bucură *Dramaturgia din Hamburg*.

În Franța, o lucrare critică nu conține adeseori decît asemenea observații, ce le sînt de ajuns, și încă pe deplin, autorului și publicului său. În Germania, dimpotrivă, o carte serioasă

Scanned with OKEN Scanner

trebuie să propună o anumită teză și să dea argumente întru apărarea ei. Germanul este înclinat din fire să propună și să apere teze; Lessing însuși observă acest lucru în *Laokoon*, cînd încearcă să se justifice pentru faptul de a fi scris o carte atît de dezlînată; el nu observase că, deși ordinea lucrării sale nu era sistematică, ideea sa era totuși o idee de sistem, iar cartea întreagă, o carte cu teză.

La prima vedere, omul cu gîndire sistematică pe care l-am văzut în Lessing în perioada cînd scrie *Laokoon*, pare să se fi modificat. El nu mai ține — așa cum se vede din cîteva pagini ale *Dramatrugiei* — să delimiteze cu stricteţe genurile și să interzică amestecul lor. El nu-i aprobă pe „experții în artă care fac clasificări cu atît de vădită plăcere“ [1]; „geniului puțin îi pasă, mai spune el, de toate limitele introduse de critică“[2]. „De ce se discută oare atît de mult despre amestecul genurilor? Să fie separate cu cea mai mare grijă în manuale, dar dacă un geniu, pentru motive superioare, introduce mai multe într-o singură operă, să uităm ce scrie în manual, și să încercăm să știm dacă acel creator a izbutit să atingă scopul înalt pe care și-l propusese!“ [3] Să păstrăm în memorie această profesiune de credință și să încercăm a vedea dacă *Dramaturgia* este cu desăvîrșire liberă de orice atentat împotriva libertății genurilor.

Dramaturgia este, în egală măsură cu *Laokoon*, o carte cu teză și polemică; ideea centrală poate fi găsită cu ușurință, în ciuda fragmentării ce

---

[1] „die Kunstrichter, die so gern klassifizieren“, ed. Th. Matthias *(Lessings Werke*, vol. 4, Leipzig-Hesse, p. 38).

[2] „Das Genie lacht über alle die Grenzscheidungen de Kritik“ *(ibidem*, p. 27).

[3] „Was will man endlich mit der Vermischung der Gattungen überhaupt? In den Lehrbüchern sondere man so genau voneinander ab, als möglich: aber wenn ein Genie, höherer Absichten wegen, mehrere derselben in einem und ebendemselben Werke zusammenfliessen lässt, so vergesse man das Lehrbuch, und untersuche bloss, ob es diese höheren Absichten erreicht hat,“ *(ibidem*, p. 175).

Scanned with OKEN Scanner

rezultă din comentariile critice; ea umple întreaga carte, atît prin importanța, cît și prin obiectivele ei. Această teză leagă și ea *Dramaturgia* de domeniul de idei care ne interesează în lucrarea noastră și, de aceea, își află în mod firesc locul la sfîrșitul acesteia: este vorba de lupta constantă și înverșunată împotriva teatrului francez [1].

Ea apare aproape la fiecare pagină, în aproape fiecare rînd al lucrării, dacă nu *ad litteram*, cel puțin ca o cauză sau ca un rezultat a ceea ce este spus nemijlocit. Și, pentru a dovedi că nu ne înșelăm, că acesta este cu adevărat resortul principal al *Dramaturgiei*, ne vom referi la ultimul capitol al cărții, unde, așa cum vom vedea curînd, autorul povestește el însuși cum a început să-și scrie lucrarea și în ce împrejurări.

Dramaturgia din Hamburg aparține axului principal al gîndirii lui Lessing, și decurge din seva adevărată și profundă a spiritului său. De aceea trebuie să o legăm atît de ideile criticii sale, sau de ideea ei principală, cît și de principalele caracteristici ale spiritului lui Lessing.

Oare acest spirit își ajunge lui însuși, adică îndrăznește el să-și ia adevărul din sine, fără să caute o autoritate pentru a se sprijini pe ea? Lessing este un critic competent, serios și plin de probitate; el își dă totdeauna cea mai mare osteneală pentru a căuta și a găsi adevărul, totuși, lui nu-i place să rămînă singur cu părerea sa, ci vrea să afle un sprijin în afară. Acest sprijin este — pretutindeni și întotdeauna — Aristotel. „Putem studia o problemă, ne spune Lessing în *Dramaturgia din Hamburg*, și totuși putem cădea într-o eroare gravă, în ciuda studiului. Mă liniștește și își dovedește că nu mi s-a întîmplat nimic asemănător, că nu mă înșel în ceea ce privește esența poeziei dramatice, faptul că o concep în felul în care Aristotel a dedus-o din

---

[1] „Das aber war die eigentliche Aufgabe, die sich Lessing in der Dramaturgie gestellt hat". (Oehlke, *op. cit.*, vol. 2, p. 107).

Scanned with OKEN Scanner

capodoperele nenumărate ale teatrului grec. Despre originile și temelia poeticii lui Aristotel am propria mea părere, pe care nu o pot expune aici. Totuși, recunosc cu toată hotărîrea (riscînd să fiu luat în derîdere în această epocă atît de luminată!) că o consider a fi o lucrare tot atît de infailibilă ca *Elementele* lui Euclid. Principiile sale sînt tot atît de adevărate și tot atît de sigure, dar nu la fel de comprehensibile și, în consecință, mai supuse atacurilor. Înainte de orice sînt în măsură să dovedesc în mod irevocabil în legătură cu tragedia... că ea nu se poate îndepărta nici măcar cu un pas de drumul pe care i l-a trasat Aristotel, fără să se îndepărteze de perfecțiunea sa.“ [1]

Toate acestea nu sînt decît proclamarea dogmei infailibilității lui Aristotel. Or, în ciuda independenței relative a gîndirii critice a autorului, în ciuda muncii sale serioase și pline de probitate, este cu neputință ca asemenea vederi, aproape religioase, să nu fi influențat asupra procedeelor sale critice. Să remarcăm cu cîte nesfîrșite precauții îl abordează pe Aristotel: „Aristotel nu lasă să-i scape vreo contradicție evidentă. Cînd cred că am găsit una, mă îndoiesc mai curînd cu totul de rațiunea mea decît de a sa. Îmi în-

---

[1] „Aber man kann studieren, und sich tief in den Irrtum hineinstudieren. Was mich also versichert, dass mir dergleichen nicht begegnet sei, dass ich das Wesen der dramatischen Dichtkunst nicht verkenne, ist dieses, dass ich es vollkommen so erkenne, wie es Aristoteles aus den unzähligen Meisterstücken der griechischen Bühne abstrahieret hat. Ich habe von dem Entstehen, von der Grundlage der Dichtunst dieses Philosophen meine eigene Gedanken, die ich hier ohne Weitläufigkeit nicht äussern könnte. Indes steh'ich nicht an, zu bekennen (und sollte ich in diesen erleuchteten Zeiten auch darüber ausgelacht werden!), dass ich sie für ein ebenso unfehlbares Werk halte, als die Elemente des Euklides nur immer sind. Ihre Grundsätze sind ebenso wahr und gewiss, nur freilich nicht so fasslich und daher mehr der Schikane ausgesetzt, als alles, was diese enthalten. Besonders getraue ich mir von der Tragödie... unwidersprechlich zu beweisen, dass sie sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen kann, ohne sich ebensoweit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen.“ *(ibidem*, p. 361*)*.

Scanned with OKEN Scanner

cordez atenția, recitesc textul de zece ori, și nu cred că s-a contrazis, înainte de a fi găsit în totalitatea sistemului său cum și de ce ar fi putut ajunge la acea contradicție. Dacă nu găsesc nimic de acest fel, nimic care ar fi putut oarecum să ducă în mod inevitabil la acea contradicție, sînt convins că ea nu poate fi decît aparentă. Căci altminteri ar fi trebuit să-i apară mai întîi la fel de limpede autorului, și nu mie, cititor lipsit de experiență, care îl citesc spre a mă instrui. Mă opresc așadar, reiau firul gîndirii sale, cîntăresc fiecare cuvînt în parte, și îmi spun întruna: Aristotel se poate înșela, și s-a înșelat fără îndoială; dar el nu poate să spună un lucru despre care spune tocmai contrariul în pagina următoare"[1] Acest pasaj este caracteristic pentru Lessing. Să observăm că în fond el are dreptate. Aristotel merită să fie studiat și aprofundat astfel; este plauzibil să nu se găsească în operele sale o simplă contradicție de la o pagină la alta. Totuși, venerația pe care i-o poartă Lessing nu-l va duce la încercarea de a salva textul nu numai de contradicții inexistente, ci și de erori? Aristotel se poate înșela, și probabil că se și înșală de multe

---

[1] „Eines offenbaren Widerspruchs macht sich ein Aristoteles nicht leicht schuldig. Wo ich dergleichen bei so einem Manne zu finden glaube setze ich das grössere Misstrauen lieber in meinem, als in seinem Verstand. Ich verdoppele meine Aufmerksamkeit, ich überlese die Stelle zehnmal, und glaube nicht eher, dass er sich widersprochen, als bis ich aus dem ganzen Zusammenhange seines Systems ersehe, wie und wodurch er zu diesem Widerspruche verleitet worden. Finde ich nichts, was ihn dazu verleiten können, was ihm diesen Widerspruch gewissermassen unvermeidlich machen müssen, so bin überzeugt, dass er nur anscheinend ist. Denn sonst würde er dem Verfasser, der seine Materie so oft überdenken müssen, gewiss am ersten aufgefallen sein und nicht mir ungeübterem Leser, der ich ihn zu meinem Unterrichte in die Hand nehme. Ich bleibe also stehen, verfolge den Faden seiner Gedanken zurück, pondiere ein jedes Wort, und sage mir immer: Aristoteles kann irren und hat oft geirret; aber dass er hier etwas behaupten sollte, wovon er auf der nächsten Seite gerade das Gegenteil behauptet, dass kann Aristoteles nicht. Endlich findet sich's auch" *(ibidem*, pp. 136—137*)*.

Scanned with OKEN Scanner

ori, lucru pe care Lessing însuși îl înțelege. Timpul în care trăiește Aristotel nu e timpul nostru, și oricît de mărunți am fi în raport cu el, cunoaștem multe lucruri de seamă care lui îi erau necunoscute. Fără să avem vreun merit, avem mai multă experiență decît avea el, ceea ce în materie de artă și de literatură este, de asemenea, un argument puternic în favoarea noastră. Lessing știe toate acestea, și totuși pare a le ignora. La urma urmei, o eroare a lui Airstotel este atît de puțin lucru în raport cu măreția spiritului său, și, pe de altă parte, se explică atît de bine prin domeniul mai restrîns al experienței sale, încît ea nu poate fi atît de rară. Nu este o lipsă de respect să credem că părerile lui pot fi prea înguste sau nedrepte, și poate că Lessing își dă prea multă strădanie pentru a nu recunoaște acest lucru. Desigur, marea sa veneraţie pentru Aristotel pe care tocmai am arătat-o, nu-i lasă o deplină libertate de judecată: cea mai bună dovadă este că îi interzice tragediei să se îndepărteze fie și cu un singur pas de preceptele aristotelice, ceea ce exclude nu posibilitatea unor contradicții, dar posibilitatea unor lacune sau erori în sistemul poetic al lui Aristotel. De aceea viitorul teatrului, deci și al criticii, îl va condamna din acest punct de vedere, și va ști să arate că felul său de a proceda era mult prea timid și atenta la libertatea părerilor sale. Există totdeauna un mod de a greși: unii autori greșesc adaptînd toate faptele la părerile lor proprii, iar alții, vrînd să le adapteze la părerile anumitor autorități. Lessing, spirit sistematic și spirit mult prea aristotelic, combină cele două moduri și suferă de ambele dezavantaje.

În mînă cu regulile lui Aristotel, așa cum arată explicit, abordează teatrul francez, ceea ce acesta merita, de altfel, rămînînd, după propria-i mărturisire, în umbra Stagiritului, în teorie, de altfel, mult mai mult decît în practică. Această teorie mergea totuși destul de departe, tratînd practica drept eronată și forțînd-o la constante subterfugii și la constante explicații și justificări.

Scanned with OKEN Scanner

Oricum, Lessing ne povestește cum, „fiind convins“ de infailibilitatea lui Aristotel în tot ceea ce privește tragedia, el și-a propus să judece cu de-amănuntul cîteva dintre modelele cele mai celebre ale scenei franceze, „căci această scenă este, pare-se, pe de-a-ntregul alcătuită conform regulilor lui Aristotel; s-a încercat în mod special să ni se creeze convingerea, nouă, germanilor, că ea nu a atins decît grație acestor reguli gradul de perfecțiune care o face să situeze teatrele tuturor popoarelor moderne pe o treaptă inferioară teatrului său. Am crezut și noi asta multă vreme, și în asemenea măsură încît, pentru poeții noștri, a-i imita pe francezi însemna a lucra conform regulilor antice“ [1].

Lessing ne spune apoi cum gustul publicului a fost trezit de apariția pieselor engleze, al căror efect era cu totul altul decît cel al pieselor lui Racine sau lui Corneille. El ne arată cum, iluzionați de aceste piese, autorii au început să deprecieze toate regulile și să profeseze libertatea ce nesocotește orice regulă. Astfel critica s-a aflat în fața dublei îndatoriri de a recomanda regulile, opunîndu-se totodată codului francez.

Astfel, cuvintele de ordine ale lui Lessing vor fi: „regula“ și „Aristotel“, despre care spunea că sînt sinonime. El va lupta împotriva teatrului francez doar pentru că se îndepărtase de Aristotel. În această privință autorul *Dramaturgiei din Hamburg* va avea dreptate, spre deosebire de codificatorii francezi care se încăpățînau, în ciuda realității, să se considere adepții fideli

---

[1] „Nach dieser Ueberzeugung nahm ich mir vor, einige der berühmtesten Muster der französischen Bühne ausfürhlich zu beurteilen. Denn diese Bühne soll ganz nach den Regeln des Aristoteles gebildet sein; und besonders hat man uns Deutsche bereden wollen, dass sie nur durch diese Regeln die Stufe der Vollkommenheit erreicht habe, auf welcher sie die Bühnen aller neueren Völker so weit unter sich erblicke. Wir haben das auch lange so fest geglaubt, dass bei unseren Dichtern, den Franzosen nachahmen, ebensoviel gewesen ist, als nach den Regeln der Alten arbeiten“ *(ibidem*, p. 361*)*.

Scanned with OKEN Scanner

ai lui Aristotel. Dimpotrivă, practica teatrului francez s-a aflat pe calea cea adevărată, contrariu părerii lui Lessing, prin aceea că, îndepărtîndu-se de Aristotel — împotriva dorinței teoreticienilor săi și fără de știrea autorilor înșiși — ea a creat un teatru național, unul din cele cîteva curente principale ale teatrului universal.

Această tendință a lui Lessing de a lupta împotriva teatrului francez este bine cunoscută. Saintsbury [1] o taxează drept galofobie și, răsturnînd spusele lui Lessing, care îi reproșa lui Voltaire că vede pretutindeni o Romă al cărei papă trebuia izgonit, el îi reproșează autorului *Dramaturgiei* că vede în toate chestiunile și problemele un fel de stat sau de fief al lui Voltaire, de unde acesta ar trebui izgonit. Pe de altă parte, în anumite țări există o părere foarte răspîndită că Lessing a dat lovitura de grație preponderenței teatrului francez în Europa și că el a emis argumentele decisive care au precedat instituirea unei noi tragedii, unui nou teatru, pe ruinele celui vechi. Vom încerca să verificăm această părere măsurînd importanța criticii din *Dramaturgia din Hamburg*, și amintindu-ne de rezultatele celor două mari capitole pe care le-am consacrat teatrului în cele două părți precedente.

Înainte de toate trebuie să știm dacă, într-adevăr, critica teatrului francez este serioasă și conștiincioasă în alegerea exemplelor care reprezintă scena franceză în ochii lui Lessing. Răspunsul nu este nicidecum satisfăcător. Autorul de care se ocupă cel mai mult este Voltaire *(Semiramida, Zaire, Meropa)*, Corneille nu este reprezentat decît prin *Rodoguna*, iar *Dramaturgia* nu se ocupă de Racine decît pentru a-l copleși cu invective, fără o critică detaliată. Însăși această dispunere a materialului critic arată că Lessing, și în acest caz, mergea la soluția de primă necesitate, vorbindu-le compatrioților săi, și numai lor, și vrînd să dea o puternică lovitură popularității lui Voltaire, care îi împiedica pe alții să

[1] *Op. cit.*, vol. 3, p. 38.

Scanned with OKEN Scanner

se manifeste. Astăzi știm cît valorează teatrul lui Voltaire, și, desigur, considerăm întemeiate cele mai multe dintre criticile lui Lessing. Dimpotrivă, Voltaire a încetat cu totul să fie reprezentativ pentru teatrul clasic, nemaifiind reprezentativ decît pentru el însuși, sau, cel mult, pentru tragedia din perioada de decadență a clasicismului, adică pentru ceea ce numim astăzi tragedia pseudo-clasică.

Din păcate, Lessing împărtășește din plin eroarea contemporanilor săi care, în Germania, ca și, uneori, în Franța, nu făceau nici o diferență între teatrul francez din secolul al XVII-lea și teatrul francez din secolul al XVIII-lea. Numai că acești contemporani ai săi priveau cele două teatre cu aceeași admirație, în timp ce Lessing le copleșea sub aceeași condamnare. Critica pe care Lessing o transpune astfel de la Voltaire asupra lui Corneille și Racine, ar fi trebuit să fie mai onestă și să procedeze pe bază de dovezi, ceea ce implica necesitatea de a nu omite nici una dintre marile capodopere clasice. În loc de asta, trebuie încă de la început să semnalăm că un autor precum Corneille nu este citat decît cu *Rodoguna*, iar Racine strălucește prin absență. Nu este serioasă o critică ce uită să pomenească, de piese ca *Cidul*, *Horații*, *Cinna*, *Andromaca*, *Fedra* și *Atalia!* Să mai adăugăm și că Lessing nu se crede nicidecum obligat să explice de ce îl trece sub tăcere pe Racine; dimpotrivă, el încearcă să justifice alegerea piesei *Rodoguna*, ca fiind reprezentativă pentru marele Corneille. El se sprijină pe judecata poetului însuși: „Corneille mărturisea că era foarte satisfăcut de această tragedie, că o prefera în mod hotărît pieselor *Cinna* și *Cidul*, căci celelalte piese ale sale aveau prea puține calități care să nu fi fost reunite în *Rodoguna*. Un subiect ingenios, noi idei („Erdichtungen"), versuri viguroase, un raționament solid, pasiuni violente, un interes care sporește de la un act la celălalt. Este așadar întemeiat să ne

Scanned with OKEN Scanner

oprim la capodopera acestui mare om“ [1]. Această argumentație nu îl scuză pe Lessing; el ar fi trebuit să-și dea seama că părerea unui autor despre propriile sale opere nu este totdeauna corectă. Apoi, trăind cu un secol după marele poet, știa desigur că nu *Rodoguna* era piesa cea mai prețuită, de vreme ce îl cita pe Voltaire însuși.

Toate acestea nu l-au împiedicat să riște aserțiunea monstruoasă prin care susținea că, nefiind Corneille, el ar fi făcut oricare piesă mai bine decît marele Corneille! [1] Iată la ce poate ajunge un om de o mare inteligență condus de spiritul său sistematic și de veneraţia sa pentru autoritatea lui Aristotel! [2] Desigur, nu se gîndește, lansînd această butadă, decît la lipsa de grijă a lui Corneille față de preceptele Stagiritului; dar prin chiar aceasta, încă o dată, el dovedește că nu vede nici urmă de eroare sau de îngustime în sistemul aristotelic, pe care îl consideră ca fiind absolut irevocabil pentru tot teatrul viitorului, orice piesă care nu i se conformează neavînd în ochii săi nici un merit.

În general, dacă Lessing a acordat prea puțin loc practicii tragicilor francezi, el a acordat, în schimb, prea mult loc teoriilor lor, și mai ales celor ale marelui Corneille. De aceea, în această privință, va obține frecvente victorii, datorită grijii nespuse pe care o aveau tragicii francezi de a se considera cu orice preț adepții legitimi și ortodocși ai lui Aristotel, nevăzînd în propriile lor opere diferite noutăți care, de fapt, nu erau decît spre gloria lor, căci prin ele se manifesta relativa lor originalitate.

---

[1] „Ich wage es, hier eine Äusserung zu tun, man mag sie doch nehmen, wofür man will! — Man nenne mir das Stück des grossen Corneille, welches ich nicht besser machen wollte. Was gilt die Wette?“ *(ibidem*, p. 362*)*.

[2] Cf. o părere analoagă a lui Diderot în această privință, *supra* p. 469.

Scanned with OKEN Scanner

Diferențele pe care Lessing le vedea între clasicii francezi și Aristotel, altfel spus, erorile francezilor, nu izbucneau nicăieri cu atîta evidență ca în părerile despre cele două pasiuni tragice, mila și groaza și, drept urmare, în exigențele cu privire la caracterele tragice. Opunîndu-se celor care separau cele două pasiuni, considerînd că una este de ajuns pentru tragedie, Lessing le leagă strîns una de alta, făcînd din groază o adaptare a milei pe care spectatorul ar avea-o față de sine însuși [1]. Altfel spus, spectatorul s-ar teme nu pentru erou, ci pentru el însuși. Consecințele acestei înțelegeri a celor două pasiuni tragice sînt de o foarte mare importanță pentru caracterele tragice. Dacă spectatorul trebuie să poată raporta la el însuși ceea ce vede și ceea ce îi stîrnește mila, este evident că eroul tragic nu trebuie să fie prea diferit de spectator: el nu trebuie să fie nici un sfînt, nici un monstru, ceea ce corespunde dorinței lui Aristotel.

Caracterele cu totul întunecate ar avea drept rezultat faptul de a trezi doar groaza, fără milă, căci am putea noi oare avea milă de un monstru care își merită pedeapsa? Iar această groază nu ar fi nicidecum aristotelică, nu ar sluji nici într-un fel la καθαρσις, la purificare, de vreme ce adevărata groază tragică nu poate fi concepută fără milă. Or, aceasta nu este posibilă față de o nefericire ce i se întîmplă unui caracter monstruos; cel mult am putea simți față de el, ne spune Lessing, un sentiment ce se naște totdeauna la vederea unei suferințe, și pe care Lessing îl numește, după Aristotel, „filantropie". Acest sentiment filantropic este un element alcătuitor al milei tragice, dar în el însuși nu are nici o valoare purificatoare. Lessing demonstrează toate acestea invocînd exemplul unei tragedii germane, *Richard III* de Weiss. Cu foarte mare prudență,

[1] El protestează împotriva termenului francez de „*terreur*" și îl preferă pe cel de „*crainte*".

Scanned with OKEN Scanner

poate chiar cu prea mare prudență, Lessing nu-i opune în detaliu tragedia lui Shakespeare, care, totuși, reprezenta un caracter monstruos.

Lessing refuză chiar să admită în tragedie caractere perfecte, și în aceasta se întîlnește cu Aristotel din care citează acel μιαρον rezultînd din nedreptatea revoltătoare pe care o comiți cînd îl supui la chinuri pe un om care nu a greșit. Lessing are și alte argumente și, pentru a le cunoaște, trebuie să adăugăm *Dramaturgiei* mărturia corespondenței cu prietenii săi Mendelssohn și Nicolai, ce are loc cu cîțiva ani mai înainte și pe care am citat-o de mai multe ori. O bună parte din această corespondență se referă la întrebarea dacă trebuie sau nu admise în tragedie caracterele eroice care trezesc *admirația* spectatorului. Pentru Lessing, admirația înseamnă sfîrșitul milei; cînd spectatorul începe să-l admire pe erou, el devine insensibil față de acesta: cu cît este mai nefericit, cu atît este mai vrednic de admirație. „Admirația... stîrnită de o tragedie nu este decît mila devenită inutilă. Eroul este nefericit, dar el se situează în asemenea măsură deasupra nefericirii sale, el se consideră pe sine cu atîta orgoliu, încît această nefericire începe să-și piardă în mintea mea toate aspectele îngrozitoare, și simt că ar trebui mai curînd să-l invidiez pe acest erou decît să-mi fie milă de el.“ [1] Cu toată rigoarea logicii sale, a argumentației sale, a spiritului său de sistem, Lessing își apără teoria împotriva lui Mendelssohn care, mult mai larg în vederi, înțelegea această admirație ca formînd un tip aparte, dar tot tragic. Lessing se încăpățînează în ciuda tuturor

---

[1] „Die Bewunderungl o, in der Tragödie, um mich ein wenig orakelmässig auszudrücken, ist sie das entbehrlich gewordene Mitleiden. Der Held ist unglücklich, aber er ist über sein Unglück so weit erhaben, er ist selbst so stolz darauf, dass er auch in meinen Gedanken die schreckliche Seite zu verlieren anfängt, dass ich ihn mehr beneiden als bedauern möchte“ (către Nicolai — noiembrie 1756 — ed. Hempel, vol. 20, p. 68).

Scanned with OKEN Scanner

obiecțiilor, și exclude aceste caractere și aceste sentimente din tragedie. „Ai o părere mult prea corectă despre natura umană, îi scrie el lui Mendelssohn, pentru a nu-i considera pe toți eroii ca pe niște preafrumoși monștri, ca pe niște creaturi ce sînt mai mult decît oameni, și nicidecum oameni adevărați. Îi admiri deci pe bună dreptate, dar tocmai pentru că îi admiri, nu-i vei putea imita", și acest argument îi pare decisiv. „Vreau să exclud acele mari calități pe care le cunoaștem sub numele de eroism, căci fiecare dintre ele este legată de insensibilitate, și aceasta, observată la obiectul milei mele, nu face decît să atenueze acest sentiment." [1] Ca totdeauna, el încearcă să găsească dovezi decisive la antici, dat fiind că, după cum am spus, nu admite nici o posibilitate de înnoire, care pentru el era totdeauna doar o încălcare a regulilor. Citează drept exemplu personajele Oedip și Alcest, amîndoi „lipsiți de orice eroism" [2]; totuși, nu ar fi putut cita decît cu multă dificultate pe eroica și, în ochii noștri, prea puțin feminina Electra, din teatrul lui Sofocle.

Lessing nu ia în considerație faptul că orice caracter eroic poate totuși să ne emoționeze prin nefericirile sale, pe care se presupune că le învinge, simțindu-le totuși. Ca argument hotărîtor, citează în corespondența sa genul despre care nu va ajunge să vorbească în a sa *Dramaturgie*: „Eroul este nefericit în epopee, și este, de asemenea, nefericit în tragedie. Dar nu poate fi

---

[1] „Sie haben einen zu richtigen Begriff von der menschlichen Natur, als dass sie nicht alle unempfindliche Helden für schöne Ungeheuer, für mehr als Menschen, aber gar nicht für gute Menschen halten sollten. Sie bewundern sie also mit Recht; aber eben deswegen, weil sie sie bewundern, werden sie ihnen nacheifern. Ich will nur di jenigen grossen Eigenschaften ausgeschlossen haben, die wir unter dem Namen des Heroismus begreifen können, weil jede derselben mit Unempfindlichkeit verbunden ist und Unempfindlichkeit in dem Gegenstande des Mitleids mein Mitleiden schwächt" (către Mendelssohn, 28.XI.1756, *ibidem*, p. 78).

[2] „von allem Heroismus entkleidet" *(ibidem)*.

Scanned with OKEN Scanner

nefericit în același mod și într-una și în cealaltă Nu-mi amintesc să fi văzut vreodată diferențele dintre aceste genuri suficient de bine definite“ [1]. El vede diferența principală în faptul că nefericirea epică nu trebuie să rezulte din caracterul eroului, ci poate să nu fie decît răzbunarea destinului sau a hazardului, în timp ce într-o tragedie caracterul trebuie să fie sursa nefericirii tragice. Deși Lessing citează ca exemplu piesa *Oedip*, nu credem că această părere este în deplin acord cu ἁμαρτια lui Aristotel. Concluzia lui Lessing este că o tragedie al cărei nerv principal este admirația, nu ar fi decît o epopee în versuri, și iată ce spune în legătură cu aceasta: „De ce vrem să confundăm genurile de poeme fără nici o necesitate și să le facem să depășească limitele“ [2], ceea ce ne uimește, după profesiunea de credință pe care am citat-o la începutul acestui capitol.

În teorie Lessing poate să aibă dreptate, dar în practica teatrală limitele stabilite în a sa *Dramaturgie* par foarte strîmte. El vrea să izgonească de pe scenă atît caracterele demoniace, cît și caracterele eroice, atît caracterele shakespeariene, cît și caracterele corneilliene. Căci cel ce i-a creat pe Richard III și pe Lady Macbeth nu ar fi suferit mai puțin în urma acestei reforme decît creatorul Cidului și al lui Polieuct. Citind *Dramaturgia*, ai impresia că Lessing, în ciuda admirației și entuziasmului său pentru Shakespeare, nu-l cunoștea foarte bine, sau, cel puțin, nu-l regîndise cu atenția sa obișnuită.

---

[1] „Der Held ist in der Epopöe unglücklich, und ist auch in der Tragödie unglücklich. Aber auf die Art, wie er in der einen ist, darf er es nie in der andern sein. Ich kann mich nicht erinnern, dass ich die Verschiedenheit dieser Arten irgendwo gehörig bestimmt gefunden hätte“ (către Mendelssohn, 18.XII.1756, *ibidem*, p. 92).

[2] „Ein solches Trauerspiel... würde ein dialogisches Heldengedicht sein und kein Trauerspiel... Warum wollen wir die Arten der Gedichte ohne Not verwirren und die Grenzen der einen in die anderen laufen lassen?“ (către Mendelssohn, 18.XII.1756, *ibidem*, p. 84).

Scanned with OKEN Scanner

Ne amintim că voind să se sustragă unei critici adresate cărții *Laokoon* cu privire la ostracizarea picturii istorice, Lessing a recurs la argumentul specios, apreciat astfel chiar de Nicolai, prin care susținea că pictorul de subiecte istorice rămînea pictor, dar era mai puțin pictor decît cel care reprezintă frumusețea ideală; acest subterfugiu nu-l împiedicase, după cum am văzut, să disprețuiască pictura istorică. Observăm ceva asemănător în critica dramatică a lui Lessing. După ce critică în mod sever teatrul clasic francez, el adaugă rîndurile următoare: „Diferite tragedii franceze sînt foarte frumoase și foarte instructive, și le consider vrednice de toată lauda: numai că nu sînt tagedii. Autorii lor erau probabil minți strălucite; ei au meritat, în parte, să ocupe un loc de seamă printre poeți; numai că nu sînt poeți tragici, iar un Corneille și un Racine, un Crébillon și un Voltaire au prea puțin sau nimic din ceea ce avea un Sofocle, un Euripide sau un Shakespeare“ [1].

Această frază ne poate induce în eroare: am putea crede că nu este vorba aici decît de numele de tragedie și că cel mult Lessing, prețuindu-i pe clasicii francezi, le acorda un loc inferior celui ocupat de Sofocle sau de Shakespeare. Dar lucrurile nu stau așa, și Lessing nu se mulțumește doar cu atît. De la bun început vedem cît de mult îi deprecia pe Corneille și pe Racine, numindu-i alături de Voltaire și de Crébillon. Mai tîrziu, alte rînduri privitoare la tragediile ce stîrnesc spima, în genul lui *Richard III* de Weiss, nu ne or mai lăsa nici o îndoială cu privire la păreril cele mai intime ale autorului. El proce-

---

[1] „Verschiedene französische Tragödien sind sehr feine, sehr unterrichtende Werke, die ich alles Lobes wert halte: nur, dass es keine Tragödien sind. Die Verfasser derselben konnten nicht anders, als sehr gute Köpfe sein; sie verdienen, zum Zeil, unter den Dichtern keinen geringen Rang: nur dass sie keine tragische Dichter sind; nur dass ihr Corneille und Racine, ihr Crébillon und Voltaire von dem wenig oder gar nichts haben, was den Sophocles zum Sophocles, den Euripides zum Euripides, den Shakespeare zum Shakespeare macht“ (*Dramaturgie*, p. 292).

Scanned with OKEN Scanner

dează aici în același fel: după ce a lăudat piesa, o critică aspru: „Admițînd că nici măcar unul dintre personajele din *Richard* nu ar avea calitățile pe care ar trebui să le aibă dacă piesa ar fi ceea ce pretinde că este, cum să ne explicăm atunci că ea interesează atît de mult publicul? Dacă nu stîrnește nici mila, și nici teama, ce sentimente strînește? Ea trebuie totuși să-și impresioneze publicul, și îl impresionează. Iar dacă îl impresionează, nu este oare indiferent în ce mod? Dacă *Richard* îi interesează pe spectatori, dacă este o piesă care le place, ce ne trebuie mai mult? Oare trebuie neapărat să fie interesați și încîntați doar conform regulilor lui Aristotel?“ Acestea sînt argumentele publicului, iar Lessing nu poate să nu le dea dreptate. „Asemenea cuvinte sînt oarecum îndreptățite; totuși, li se poate da un răspuns. Desigur, dacă *Richard* nu este o tragedie, ea este totuși un poem dramatic“ [1], posedînd numeroase frumuseți, o poezie a expresiei, tablouri, tirade etc., precum și interesul ce rezultă din aceea că „însăși enormitatea crimei participă la sentimentele trezite de măreție și îndrăzneală“ [2]. Iată cum s-ar putea răspunde, răspuns care ar vorbi în favoarea receptivității estetice a autorului. Totuși să nu ne amăgim. „Un poet poate face mult, dar nu poate face totul.

---

[1] „Wenn nun aber der Personen des *Richards* keine einzige die erforderlichen Eigenschaften hat, die sie haben müssten, falls er wirklich das sein sollte, was er heisst; wodurch ist er gleichwohl ein so interessantes Stück geworden, wofür ihn unser Publicum hält? Wenn er nicht Mitleid und Furcht erregt : was ist denn seine Wirkung? Wirkung muss er doch haben, und hat sie. Und wenn er Wirkung hat: ist es nicht gleichviel, ob er diese oder ob er jene hat? Wenn er die Zuschauer beschäftiget, wenn er sie vergnügt: was will man denn mehr? Müssen sie denn notwendig nur nach den Regeln des Aristoteles beschäftiget und vergnügt werden? — Das klingt sounrecht nicht: aber es ist zu antworten. Überhaupt: wenn Richard schon keine Tragödie wäre, so bleibt er doch ein dramatisches Gedicht...“ *(ibidem*, p. 284*)*.

[2] „Auch das Ungeheuere in den Verbrechern partizipieret von den Empfindungen, welche Grösse und Kühnheit in uns erwecken“ *(ibidem)*.

Scanned with OKEN Scanner

Nu este de ajuns ca opera sa să aibă o anumită influență asupra noastră, ci trebuie ca ea să o aibă pe aceea care îi corespunde ca gen; trebuie ca ea să aibă tocmai această influență, și toate celelalte nu ar izbuti nicicum să o înlocuiască, mai ales dacă genul este de o importanță, de o dificultate și de o noblețe care ar face ca orice strădanie să fie inutilă dacă ar trezi doar impresii ce ar putea fi efectul unui gen mai ușor și care cere mai puțin efort. Nu trebuie să pui în mișcare o mașină complicată cînd ai de ridicat doar o mînă de paie; de ce să arunc în aer cu ajutorul unei mine ceea ce pot să răstorn cu o lovitură de picior? Nu e nevoie să aprinzi un rug pentru ca să arzi o muscă." Și această idee îi pare atît de importantă lui Lessing, încît revine la ea trei zile mai tîrziu: „De ce toată această muncă aridă în vederea unei forme dramatice? De ce să construiești un teatru, să travestești bărbați și femei, să martirizezi amintiri, să inviți un oraș întreg la spectacol? De ce toate acestea, dacă nu mi-aș pune în gînd nimic mai mult decît să produc, prin mijlocirea operei mele și a reprezetării ei, cîteva dintre acele reacții pe care un basm reușit, citit, acasă la gura sobei, le-ar putea și el trezi?"[1]

---

[1] „Ein Dichter kann viel getan, und doch noch nichts damit vertan haben. Nicht genug, dass sein Werk Wirkungen auf uns hat: es muss auch die haben, die ihm, vermöge der Gattung, zukommen; es muss diese vornehmlich haben, und alle andere können den Mangel derselben auf keine Weise ersetzen; besonders wenn die Gattung von der Wichtigkeit, und Schwierigkeit, und Kostbarkeit ist, dass alle Mühe und aller Aufwand vergebens wäre, wenn sie weiter nichts als solche Wirkungen hervorbringen wollte, die durch eine leichtere und weniger Anstalten erfordernde Gattung ebensowohl zu erhalten wäre. Ein Bund Stroh aufzuheben, muss man keine Maschinen in Bewegung setzen; was ich mit dem Fusse umstossen kann, muss ich nicht mit einer Mine sprengen wollen; Ich muss keinen Scheiterhaufen anzünden, um eine Mücke zu verbrennen. — Wozu die sauere Arbeit der dramatischen Form? Wozu ein Theater erbauet, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert, die ganze Stadt auf einen Platz geladen? wenn ich mit meinem Werke und mit der Aufführung desselben weiter nichts hervorbringen will, als einige von den Regungen,

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, nu există nici o îndoială: cînd, printr-o piesă, nu poți trezi milă și teamă, și întocmai după regulile lui Aristotel, este inutil să pretinzi că e o formă teatrală. Așa cum odinioară Lessing refuza numele de frumos oricărei opere care depășea limitele arătate în *Laokoon*, tot astfel acum el refuză statutul de formă dramatică, deci accesul la teatru, oricărei opere care nu urmează întocmai regulile lui Aristotel. Or, Corneille nu li se supunea mai mult decît Shakespeare.

Din acest punct de vedere nu ar fi oare cazul să repetăm propriile cuvinte ale lui Lessing, pe care acesta le îndrepta împotriva unui scriitor francez, schimbîndu-le însă direcția și îndreptîndu-le ascuțișul către Lessing însuși? „Fiecăruia îi este îngăduit să-și aibă propriul său gust, și este lucru de laudă să-ți dai seama de propriul tău gust. Dar să acorzi o valoare generală argumentelor pe care ți-l întemeiezi, și să faci astfel din el singurul bun gust adevărat, nu ar însemna decît să ieși din limitele între care trebuie să se mențină un iubitor și un observator al artei, pentru a uzurpa dreptul unui legislator absolut.“[1] Și se pare că atunci cînd Lessing refuză epitetul de frumos sau numele de tragedie creațiilor care nu-i plac, pentru că ele se opun unor reguli inviolabile după părerea lui, el ar putea fi combătut cu cuvintele lui Addison ce, adresîndu-se denigratorilor *Paradisului pierdut* de Milton, spunea că „aceia care nu vor să-i dea titlul de poem eroic, pot să-l numească (dacă vor) un poem divin, ceea ce este de ajuns pentru a întemeia gloria

---

die eine gute Erzählung, von jedem zu Hause in seinem Winkel gelesen, ungefähr auch hervorbringen würde“ *(ibidem*, pp. 285—286*)*.

[1] „Es ist einem jeden vergönnt, seinen eigenen Geschmack zu haben; und es ist rühmlich sich von seinem eigenen Geschmack Rechenschaft zu geben suchen. Aber den Gründen, durch die man ihn rechtfertigen will, eine Allgemeinheit erteilen, die wenn er seine Richtigkeit damit hätte, ihn zu dem einzigen wahren Geschmacke machen müsste, heisst aus den Grenzen des forschenden Liebhabers herausgehen und sich zu einem eigensinnigen Gesetzgeber aufwerfen“ *(ibidem*, p. 69*)*.

Scanned with OKEN Scanner

autorului și a poemului [1]. Încă o dată să spunem că poți iubi și prefera alte tragedii decît cele franceze, că poți să le consideri superioare acestora, dar nicidecum nu poți să consideri tragedia franceză ca un lucru ce poate fi trecut cu vederea și care nu a ajuns să aibă o formă dramatică!

Să încercăm totuși să înțelegem motivele care l-au făcut pe Lessing să ajungă la acest punct de vedere. El leagă strîns trama tragediei de forma ei, pasiunile tragice, teama și mila, de dialog. El observă pe bună dreptate că Aristotel a stabilit o opoziție netă între dialogul dramei și narațiunea epopeii; adaugă că trebuie să ne uimească faptul că, în general, comentatorii și crticii nu au fost mai frapați de acest adevăr, și că au admis dialogul ca pe o calitate necesară, naturală, și de la sine înțeleasă, fără să încerce a-i stabili cauza. Pentru Lessing ea este limpede. Mila fiind specifică tragediei, este evident că ea va trebui să aleagă un procedeu specific tinzînd să întărească tot mai mult această pasiune tragică. Dialogul, mai viu decît narațiunea, îndeplinește această condiție, secondînd acțiunea teatrală; aceasta ne impresionează vederea și ne emoționează mult mai mult decît o operă care nu s-ar adresa decît auzului nostru. Putem și trebuie să ne opunem unei asemenea păreri prea simpliste. Comedia, spre a nu vorbi și de alte nuanțe ale stilului dramatic, este cea mai bună dovadă că dialogul poate seconda și altceva decît mila și teama sau groaza.

Oricum, Lessing încearcă să așeze cele două mari pasiuni tragice în centrul formării tragediei grecești, considerată sub raportul formei. El ar vrea să o facă să se nască din ele printr-o creștere firească. Ipoteza, interesantă în sine, este uneori contrazisă de tragedia greacă însăși. Dacă este adecvată pentru *Oedip Rege*, piesă a cărei acțiune seamănă cu instruirea unui proces, ea se potrivește mai puțin cu *Oedip la Colona*, atît de lirică și

[1] "Those who will not give it that title, may call it (if they please) a divine poem" (*Spectator*, nr. 267).

Scanned with OKEN Scanner

de patetică prin stilul său deloc concis și depășind folosirea exclusivă a dialogului. Căci Lessing ar vrea aici să opună nu numai epopeii tragedia, epopeea procedînd prin mijlocirea narațiunii, ci și stilul tragic, așa cum îl înțelege el, stilului clasic francez, ce recurge la tirade și la monologuri. Principiul formativ al tragediei grecești admis de Lessing se află, de altfel, în dezacord cu existența corului care, oricît de legat de condițiile locale ale scenei antice, contribuie totuși puternic la înnobilarea, sublinierea și potențarea marilor pasiuni tragice, depășind totodată limitele dialogului. Or, exista o teorie, frecvent repetată după aceea, și pe care o găsim deja la Hédelin, conform căreia tragedia antică nu ar fi decît o înflorire naturală, crescută din sămînța corului și împletindu-se în jurul lui.

Deși Lessing nu are dreptate cînd nu admite existența unei valori afective în tot ceea ce s-ar găsi în afara dialogului, el nu se înșală totuși cînd se opune unor tirade ce operează ca tot atîtea dușuri reci asupra inimii spectatorului, care ar trebui mai curînd încălzită. Este locul unde Lessing își inserează în mod firesc critica pe care o aduce stilului și retoricii tragediei franceze.

În această privință, de asemenea, Lessing se întîlnește cu numeroșii autori de care ne-am ocupat în capitolele noastre despre dramă. Cine consultă capitolele 19,41—42, 48 și 80—81 din *Dramaturgie*, consacrate problemei stilului tragediei franceze, poate să vadă de la bun început că Lessing nu spune aici nimic care să nu fi fost spus și mai înainte — de către francezii înșiși. El îi citează de altfel de nenumărate ori pe Lamotte, Voltaire și Diderot. Este de părere că francezii nu posedă un limbaj poetic, neavînd o prozodie poetică, și deși îl combate pe Lamotte, care era adversar al versului în general, îi admite părerea în raport cu poezia franceză; sînt idei critice pe care le putea de altfel găsi încă la mulți alții, la Fénelon ca și la Voltaire. El critică galanteria și lungile discursuri politice din piesele tragicilor francezi, citîndu-l pe Voltaire, dar ar fi putut să-i citeze și

Scanned with OKEN Scanner

pe Saint-Évremond sau pe Fénelon, ca să nu mai vorbim de toți autorii englezi, în frunte cu Dryden. El cere să vorbească personajele piesei, și nu autorul însuși — și-l citează pe Diderot, a cărui influență exercitată prin toate scrierile sale, dar mai ales prin *Dialogurile* ce urmează *Fiului natural* (1757) și prin *Discursul* ce urmează *Tatălui de familie* (1758), nu poate fi îndeajuns subliniată. Încă odată: cu privire la stilul clasic nu găsim nimic nou în critica lui Lessing.

Cît privește construcția tragediei franceze, el nu se ocupă mai în detaliu decît de cele trei unități. Are dreptate cînd consideră că unitatea de acțiune este cea mai importantă; îi adaugă postulatul simplității, criticînd intriga complicată din *Rodoguna*. Dar, după cum știm, nici Voltaire nu considera această piesă o capodoperă, deși nu era revoluționar în ideile sale literare. Să mai spunem o dată: Lessing nu ar fi trebuit să aleagă piesa *Rodoguna* drept caracteristică pentru teatrul lui Corneille și pentru tragedia franceză în general. În ceea ce privește celelalte două unități, ar prefera abolirea lor, constrîngerii pe care o exercită asupra autorilor clasici, care încearcă să-și introducă subiectele, adeseori prea vaste, în incinta venerată a acestor două principii. Este o poziție întîlnită adeseori în secolul al XVIII-lea, cum ne-am putut da bine seama din cele două prime părți ale acestei lucrări.

Despre viitorul teatrului părerea lui Lessing ne apare cu claritate de îndată ce ne amintim că el este autorul pieselor *Miss Sara Sampson* și *Emilia Galotti*. Totuși, deși ca exemple ale genului aceste două piese sînt printre cele mai bune, teoriile autorului nu aduc nimic nou față de ceea ce fusese spus înaintea lui, de ceea ce putuse să găsească în scrierile lui Diderot.

Dramaturgia din Hamburg este o lucrare scrisă de o mînă pricepută, de o pană iscusită și de o minte profundă; totuși ea nu este o operă care să facă epocă. Cel mult am putea spune că autorul său, neavînd de învins prejudecăți naționale, a știut

Scanned with OKEN Scanner

să guste mai bine scenele nonclasice ale englezilor și ale spaniolilor, atitudine pe care viitorul i-o va confirma, dîndu-i dreptate. Totuși, pe de o parte, Franța se ocupa tot mai mult de Shakespeare, iar pe de altă parte, ar fi greu de spus care dintre cei doi critici l-au înțeles cel mai bine pe autorul lui *Hamlet*, cel care, în ciuda entuziasmului său, nu vedea că ar fi nevoie să fie modificate regulile rigide ale lui Aristotel în raport cu teatrul său, sau cel care îl compara cu statuia uriașă, deși de loc clasică, a sfîntului Cristofor, printre picioarele căreia ar putea trece cu ușurință toate mărimile moderne?

Dimpotrivă, nu este nicidecum de mirare că *Dramaturgia* a marcat cu adevărat o dată în formarea gustului și a teatrului german, care trebuiau readuse pe cărări independente și noi. Meritul notoriu al lui Lessing constă în aceea că a înmănuncheat argumentele critice răspîndite în Franța, în Anglia și în Italia, într-un tot elaborat și regîndit în mod polemic, care, deși nu aducea noi argumente, acționa prin înflăcărarea critică a autorului, ce știa să vadă limpede răul care trebuia evitat și binele ce trebuia găsit pentru viitorul scenei naționale.

*

Spiritul sistematic i-a dăunat lui Lessing, atît în *Laokoon*, cît și în *Dramaturgia din Hamburg*. Tezele din cele două cărți păcătuiesc prin exagerare, iar dacă ar fi fost urmate de artiști, ele ar fi sărăcit arta. Dacă le-am lipsi de această exagerare, le-am lipsi tocmai de partea lor de originalitate: exagerînd, Lessing pune în relief ceea ce a fost de nenumărate ori spus și recunoscut.

Meritul său este național, și nu european.

Scanned with OKEN Scanner

CONCLUZIE

Am văzut cum, în secolul al XVIII-lea, terenul ideilor estetice a fost adînc răscolit, arat, brăzdat în toate sensurile; el se găsea astfel pregătit pentru a primi o nouă sămînță, romantismul, care nu ne mai aparține. Prin acest studiu am dorit doar să cunoaștem evoluția terenului ce urma să poarte această nouă sămînță.

Care au fost așadar ideile estetice și critice ce au pregătit apariția și au facilitat dezvoltarea romantismului?

Secolul care i-a urmat lui Descartes și care l-a produs pe Kant a deplasat centrul de analiză a frumosului: el l-a transportat din lumea exterioară în percepția omului care se bucură de frumos. După Hume, frumosul nu este poate decît un raport armonios ce există între om și obiect. Primul pas important pe calea subiectivismului era astfel făcut.

În secolul al XVIII-lea, nu s-a ajuns la o definiție satisfăcătoare a frumosului; dar oare, după aceea, a fost ea oare găsită? Totuși, căutarea unei definiții, chiar dacă nu își atinge scopul, luminează totdeauna natura obiectului. Înțelegerea frumosului este îmbogățită, limitele sale, lărgite. În secolul al XVII-lea și la începutul secolului al XVIII-lea, întîlnim idealul clasic, idealul rațiunii, al mișcării egale, al echilibrului în operă și la autor. În decursul secolului al XVIII-lea este în

Scanned with OKEN Scanner

zadar creată o nouă categorie de fenomene și de impresii estetice, ce pretind a nu participa la frumos: nu este vorba decît de o nomenclatură. Autorii și publicul erau atît de obișnuiți cu tradiția frumosului clasic, încît, aflîndu-se impresionați de anumite opere inspirate mai mult de sentiment decît de rațiune și dominate de un dezechilibru stilistic și de mișcare, s-a crezut cu neputință să se profaneze frumosul clasic printr-o asemenea vecinătate; s-a încercat eludarea dificultății, creîndu-se noua categorie a sublimului și căutîndu-se în ea raporturi justificate de legile asociației de idei. Totuși, și prin chiar aceasta, estetica s-a aflat în prezența unor noi probleme ce se afirmau tot mai mult ca fiind de primă mărime.

Arta, la rîndu-i, a obținut o poziție eliberată și independentă în raport cu natura. S-a înțeles că imitația prea exactă nu era de ajuns. S-a mai înțeles și că, în prezența obiectului original însuși, arta poate institui noi valori ce nu pot fi înlocuite de natură, oricît ar fi aceasta de sublimă.

Regulile mult atacate, deși cu respect, au fost nevoite, la rîndul lor, să respecte geniul atotputernic, care a căpătat autorizația de a le încălca, propunînd altele noi. Regula se dezvoltă la nesfîrșit o dată cu lărgirea constantă a domeniului experiențelor estetice suscitate de noi capodopere. Iată ultimul răspuns la problemele Certei dintre antici și moderni.

Trecînd la artele particulare, vedem de la bun început că pictura și sculptura iau în posesie un nou capitol al esteticii, inaugurat de Diderot, cel al comentariilor critice ale Saloanelor, a căror artă o ilustrează, devenind ele însele o operă de artă. Și pe acest teren, continuă lupta, pe de o parte, între idealul clasic care elimină urîțenia și expresia ce își ajunge sieși, și, pe de altă parte, mișcarea ce tinde să sublinieze valoarea oricărei expresii ce dă impresia de viață.

Poezia își găsește la rîndul ei mari și noi profunzimi. Autorii încep să înțeleagă că singurul ei scop este acela de a acționa asupra impresionabi-

Scanned with OKEN Scanner

lității cititorului; trebuie să știi să atingi tocmai acele corzi pe care vrei să le faci să răsune. Să depășim ideea clară, ca și tabloul distinct; poate că ideile nedeslușite și nuanțele amestecate, poate că gîndurile și sentimentele doar pe jumătate spuse vor obține întreaga lor valoare poetică prin însuși faptul că se vor dezvolta pînă la capăt cu ajutorul celui căruia i se adresează poetul. Această tendință de a alege asociațiile și cuvintele cele mai evocatoare (Burke) pare să excludă posibilitatea unei poezii descriptive; totuși pe aceasta o vor prefera romanticii. Explicația constă în faptul că poezia descriptivă va fi concepută de romantici într-un fel care va satisface tocmai exigențele poeziei evocatoare.

În ceea ce privește drama, se poate observa că dezvoltarea ei strălucită din secolul al XIX-lea are loc pe făgașul trasat de novatorii din secolul al XVIII-lea, în frunte cu Nivelle de La Chaussée. S-a răspuns la aceasta prin afirmația că scriitorii din secolul al XIX-lea au moștenit aproape numai titluri, pe care le vor umple cu conflicte ce nu existau înainte. Primordial rămîne faptul că, pierzînd orice interes pentru subiectele prea îndepărtate în timp și în privința rolului social, secolul al XVIII-lea inaugurează un interes puternic față de viața contemporană abordată în toate sferele ei sociale. Noul conținut sfărîmă vechile forme; mai puțin rigide, mai puțin severe în frumusețea lor, noile piese se adaptează mult mai bine nenumăratelor nuanțe ce se cer exprimate. Să mai adăugăm la toate aceste descoperiri ale secolului al XVIII-lea sublimul rol social pe care unii autori încearcă să-l atribuie artei și, mai ales, teatrului, și să amintim, pe de altă parte, nihilismul estetic al lui Rousseau. Putem întrezări în aceste două fapte, primii germeni ai discuțiilor despre apoteoza artei care vor pasiona secolul al XIX-lea, precum și germenii nihilismului estetic al unui Tolstoi.

Nu vrem să exagerăm importanța acestor descoperiri ale secolului al XVIII-lea: adeseori, ca și în cazul dramei sau al discuțiilor despre rolul

Scanned with OKEN Scanner

artei, nu avem de a face decît cu germeni pe care îi va dezvolta secolul următor. Nu trebuie să uităm nici că teoriile au semnalat adeseori anumite genuri noi care abia se năşteau, fără să izbutească, în general, să depăşească o stare embrionară. Aceste noi grupuri şi fenomene ale artei dovedesc, ca şi noile teorii, existenţa unor nevoi estetice necunoscute mai înainte . Vrem să insistăm în primul rînd pe două fapte. Mai întîi, arta tradiţională, arta clasică nu a mai putut satisface exigenţele noului secol, de unde şi o căutare febrilă de noi drumuri, o căutare ce va fi încununată de apariţia romantismului. În al doilea rînd, arta ocupă un loc tot mai important în viaţa socială; ea nu mai este înţeleasă ca o simplă distracţie, ci ca un fenomen al vieţii, important, necesar şi de neînlocuit. Este rezultatul logic al mişcării ce apare încă de la începutul secolului şi care tinde să facă din literatură un fenomen universal cunoscut şi apreciat, slujindu-se totodată de ea ca de o armă eficace în rezolvarea multor probleme sociale.

Nu spunem că toate aceste fapte au fost admise şi înţelese de toată lumea. Există păreri ce se află în opoziţie cu opinia majorităţii. Valoarea lor pentru viitor nu este mai mică, şi ele există, aşteptîndu-şi universala afirmare.

Cele două mari inteligenţe critice ale secolului, Diderot şi Lessing, pot fi comparate cu interes în ceea ce priveşte procedeele lor, şi cu mult folos, în privinţa rezultatelor lor. Diderot, după cum am văzut, realizează mai bine în el însuşi ideile timpului său despre frumos şi artă. El adună în creuzetul său tot ceea ce era risipit sub diferitele condeie ale contemporanilor săi, şi ajutat totodată de flacăra entuziasmului său, instaurează concepte ce vor sili la reflecţie întreg secolul al XIX-lea şi care ne incită şi astăzi încă. Are vederi destul de largi pentru ca să nu excludă nimic, şi face puţine precizări, pentru a nu preciza prea mult. Lessing este un teoretician care se războieşte cu practica.

Scanned with OKEN Scanner

El își are ideile sale bine stabilite, pe care ar vrea să le facă operative cu orice preț. De aici rezultă uneori o anumită duritate, o anumită uscăciune și o anumită îngustime a judecății. Domnul O. Walzel, în frumosul său studiu despre *Ideea de tragic la Lessing* [1], propune înlocuirea termenului aristotelic de *Mitleid* folosit de Lessing și caracteristic pentru ideile sale estetice, prin foarte modernul *Einfühlung*. Mărturisim cu toată naivitatea că dacă tot facem un transfer de termeni, atunci socotim că putem vedea în Diderot un *Einfühlung* în carne și oase, într-atît de bine știa el să se strecoare în pielea celor pe care îi observa, să se simtă aici de minune, și să ne povestească ce vede cu verva și însuflețirea unui Asmodeu! Nu credem că greșim cînd îi acordăm lui Diderot toate calitățile atribuite de domnul Walzel autorului său: căci ce plăcere mai mare i s-ar putea face lui Lessing, care era un mare admirator al lui Diderot? Oricum, se pare că Lessing a fost omul prezentului, iar Diderot omul viitorului. Într-adevăr, Diderot era cu mult înaintea secolului său, neștiind poate asta, de vreme ce nu asta îl preocupa. Cu gîndul mereu risipit în cele patru vînturi, cu sufletul bîntuit de himere, fiind pretutindeni, el nu era nicăieri, ci doar poate în viitor. Absorbit de *Enciclopedie*, s-a străduit din răsputeri să se realizeze prin acțiune. Obosit, se odihnea în visele sale estetice, ce aveau să trăiască și după moartea sa. Lessing, dimpotrivă, era un om cu prea puțină imaginație, prea puțin visător, foarte realist și autoritar. El s-a realizat în estetica sa. Trăia în epocă, a știut să pătrundă și să se mențină în ea. Acțiunea lui Lessing asupra contemporanilor săi a fost mult mai eficace și mai rapidă decît a lui Denis Diderot. Este adevărat că acesta din urmă are astăzi o influență nu mai puțin însemnată.

---

[1] O. Walzel, *Lessings Begriff des Tragischen*, în culegerea *Vom Geistesleben des 18. und 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1910.

Scanned with OKEN Scanner

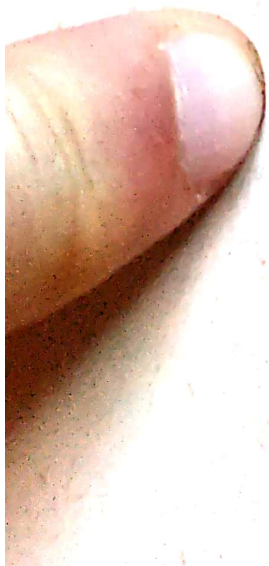
Atmosfera secolului era furtunoasă. Este inutil să amintim de evenimentele sociale prin care el ia sfîrşit. Căutarea febrilă a noului, care preocupa inteligenţele, a influenţat asupra temperamentelor. Tradiţiile nimicite una după alta, atît în religie cît şi în viaţa socială sau în artă nu au fost înlocuite încă de la bun început. De aici o moleşeală tot mai mare, o tendinţă la analiză şi la îndoială, posedînd un mare farmec, dar şi dizolvînd forţele morale. Toate acestea, îmbinate cu plictisul care emana din diletantismul secolului, ca şi din singurele capodopere existente, capodoperele clasice, au creat o nouă stare sufletească, nemulţumită, febrilă, sacadată şi violentă. Din simpatie au fost iubite şi la ceilalţi înseşi aceste înclinaţii, ce aveau încă în acea vreme farmecul excepţionalului. De aici şi influenţa lor asupra modei, artei şi literaturii. Tot ce era asemănător în mediile străine, în literaturile străine, urma să fie primit cu entuziasm. Aşa se explică apariţia spleenului englez, a melancoliei Nordului, a ceţurilor şi a lumii ossianice, care înlocuieşte veselia sudului, a mărilor albastre şi a soarelui homeric sau italian. Oamenilor le place tristeţea şi îndoiala febrilă: succesul lui *Hamlet* creşte pe zi ce trece, iar cariera europeană a marelui William începe să se afirme acum.

Sufletul omenesc, chinuit aproape din propria-i voinţă, se lovea dureros, fără să vrea de data aceasta, de unghiurile ascuţite ale vieţii. Iată de ce el s-a întors către natură. Semenii au fost înlocuiţi cu această preasupusă soră a sufletului nefericit: natura. Oamenii nu au mai căutat-o pentru aspectele ei surîzătoare, ea a suferit alături de ei, şi o ciudată mîngîiere a putut fi descoperită de către cei ce şi-au văzut propriile nelinişti repercutate în întreg universul şi răsfrînte de o oglindă care nu mai reflecta în mod prea indiscret propriul lor chip.

Scanned with OKEN Scanner

Plictisul și neliniștea adîncă se zbăteau în suflete, cum să nu fi respirat ele din plin mireasma puternică a florii romantice, ce îi amețea și îi îmbăta?

Romantismul a găsit terenul gata pregătit: clasicismul era săpat din temelii de însăși neputința lui de a satisface spiritele care tînjeau după o artă nouă. Romantismul a ocupat un loc rămas gol: succesul său s-a întemeiat pe o așteptare.



Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

I Generalităţi

VILLEMAIN, *Tableau de la littérature française au XVIII^e siècle*, 1828.
HETTNER, *Literaturgeschichte des XVIII. Jahrhunderts*, 1856; ed. 7, Braunschweig 1913.
D. NISARD, *Histoire de la littérature française au XVIII^e siècle*, 1861.
M. CARRIÈRE, *Das Weltalter des Geistes*, 1874.
FAGUET, *Le dix-huitième siècle.*
OSKAR WALZEL, *Vom Geistesleben des 18. und 19. Jahrhunderts*, Leipzig, 1911.
D. MORNET, *Le romantisme en France au XVIII^e siècle*, 1912.
Revue du dix-huitième siècle, 1913 ss.
M. MANN, *Rozwój syntezy literackiej od jej początków do Gervinusa*, Cracovia, 1911.
Z. LEMPICKI, *Renesans, oświecenie, romantyzmó*, Varşovia, 1923.

TAINE, *Les origines de la France contemporaine*, vol. 1: *l'ancien régime*, 1876.
E. HATIN, *Histoire politique et littéraire de la presse en France*, 1859.
AUBERTIN, *L'esprit public au XVIII^e siècle, étude sur les Mémoires et les Correspondances politiques des contemporains*, ed. 3, 1889.
E. şi J. DE GONCOURT, *La femme au XVIII^e siècle*, 1877.
DUCROS, *Les Encyclopédistes*, 1900.
FUNCK-BRENTANO şi PAUL D'ESTRÉE, *Les Nouvellistes*, 1905.
MARIUS ROUSTAN, *Les philosophes et la société française au 18^e siècle*, 1906.
MAURICE PELLISSON, *Les hommes de lettres au XVIII^e siècle*, 1902.

Scanned with OKEN Scanner

LECHLER, *Geschichte des Englischen Deismus*, Stuttgart, 1841.
LESLIE STEPHEN, *English Thought in the XVIII^th Century*, Londra, 1881.

SAINTSBURY, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, 1902
E. GRUCKER, *Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne*, Paris, 1883—1896.
BRAITMAIER, *Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing*, Frauenfeld, 1888—1889.
M. MENENDEZ Y PELAYO, *Historia de las ideas esteticas*, Madrid, 1892.
BRUNETIÈRE, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, vol. 1, 1890.
T. M. MUSTOXIDI, *Histoire de l'esthétique française, 1700—1900. Suivie de la bibliographie générale de l'esthétique française des origines à 1914.* Préface de M. O. Lalande, professeur à la Sorbonne, 1920.
A. FONTAINE, *Les doctrines d'art en France de Poussin à Diderot*, 1909.
DESNOIRETERRES, *La musique française au XVIII^e siècle. Gluck et Puccini*, 1872.
L. STRIFFLING, *Esquisse d'une histoire du goût musical en France au XVIII^e siècle*, 1913.
H. RIGAULT, *La Querelle des Anciens et des Modernes*, 1859.
H. GILLOT, *La Querelle des Anciens et des Modernes en France*, 1914.
K. BORINSKI, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie* (în *Erbe der Alten*, în curs de publicare, ultimul fascicol apărut în 1923, Leipzig).
[cf. K. BORINSKI, *Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der literarischen Kritik in Deutschland*, Berlin 1886.
J. E. Singarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, New York, 1899].
L. BERTRAND, *La fin du classicisme et le retour à l'antique*, 1898.
D. MORNET, *La question des règles au XVIII^e siècle*, in « Revue d'histoire littéraire », 1914.
P. CHAPONNIÈRE, *La critique et les poétiques au XVIII^e siècle, ibidem*, 1914.

BREITINGER, *Die Vermittler des deutschen Geistes in Frankreich*, 1876.
JORET, *La littérature allemande au XVIII^e siècle dans ses rapports avec la littérature française et avec la littérature anglaise*, 1876.
SÜPFLE, *Ueber den Kultureinfluss Deutschlands auf Frankreich*, Metz, 1882.
R. ROSIÈRES, *La littérature allemande en France de 1750 à 1800*, in « Revue bleue », 1883.

Scanned with OKEN Scanner

JORET, *Rapports intellectuels de la France et de l'Allemagne avant 1789*, 1884.
GAERTNER, *Das* Journal Étranger *und seine Bedeutung für die Verbreitung der deutschen Literatur in Frankreich*, Mainz, 1905.
K. WEIDENKAFF, *Die Anschauungen der Franzosen ueber die geistige Kultur der Deutschen im Verlauf des XVIII. und zu Beginn des XIX. Jahrhunderts*, Leipzig, 1906.
J. TEXTE, *J.-J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littérare*, 1895.
— *Les relations littéraires de la France avec l'étranger au XVIII^e siècle* (vol. 6 din *Littérature* de Petit de Julleville).
R. ROSIÈRES, *Recherches sur la poésie contemporaine*, 1896 *(La littérature anglaise en France de 1750 à 1800)*.
F. BALDENSPERGER, *Études d'histoire littéraire*, 1907 *(Esquisse d'une histoire de Shakespeare en France)*.

A. ROYER, *Histoire universelle du théâtre*, 1869—1876.
LINTILHAC, *Histoire générale du théâtre*.
BRUNETIÈRE, *Époques du théâtre français*.
DESNOIRETERRES, *La comédie satirique au XVIII^e siècle*, 1885.
WETZ, *Die Anfänge der ernsten, bürgerlichen Dichtung des achtzehnten Jahrhunderts*, Strasburg, 1885.
LANSON, *N. de La Chaussée et la comédie larmoyante*, 1887.
ELOESSER, *Das bürgerliche Drama, seine Geschichte im XVIII. u. XIX. Jahrhundert*, Berlin, 1888.
F. GAIFFE, *Étude sur le drame en France au XVIII^e siècle*, 1910.
KÜHR, *Verlauf des Streites um die drei Einheiten im französischen Drama*, Landskron in Böhmen, 1876—1877.
ERWIN TEICHMANN, *Die drei Einheiten im französischen Trauerspiel nach Racine*, Leipzig, 1909.
P. CHAMPONNIÈRE, *L'influence de l'esprit mondain sur la tragédie du 18^e siècle*, in « Revue d'histoire littéraire », 1912.
LÉON BOURQUIN, *La controverse de la comédie au XVIII^e siècle et la Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, in « Revue d'histoire littéraire », 1919.

[cf. A. Döring, *Die Kunstlehredes Aristoteles*, Iena, 1876.
GOMPERZ, *Zu Aristoteles Poetik*, Viena, 1888. *Die Kunstlehre des Aristoteles*, Leipzig, 1897.
S. H. BUTCHER, *Aristotele's Theory of Poetry and Fine Art*, Londra, 1895.
INGRAM BYWATER, *Aristotle on the Art of Poetry (a revised text with critical introduction, translation and commentary)*, Oxford, 1909.
D. S. MARGOLIOUTH, *The Poetics of Aristotle*, Londra — New York — Toronto, 1911.

Scanned with OKEN Scanner

JOHN W. DRAPER, *Aristotelian "Mimesis" in Eighteenth Century England (Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 36, 1921)]

II Surse

J. ADDISON, *The Spectator (Works*, 6 vol., Londra, 1877—1878).

[Macaulay, *The Life and Writings of Addison*, 1813.
Kawczyński, *Studien zur Literaturgeschichte des XVIII Jh's. Moralische Zeitschriften*, Leipzig, 1880.
Hamelius, *Die Kritik in der englschen Literatur des XVII. u. XVIII. Jahrhundert*, Leipzig, 1897.
Saude, *Die Grundlagen der literarischen Kritik bei J. Addison*, Weimar 1906].

LE PÈRE ANDRÉ, *Œuvres*, ed. V. Cousin, 1883.

D'AUBIGNAC, *La pratique du théâtre*, 1657.

BATTEUX, *Les Beaux-arts réduits à un seul principe*, 1746.

[M. Schenker, *Ch. Batteux und seine Nachahmungstheorie in Deutschland*, Leipzig, 1909].

LE PÈRE BOUHOURS, *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, 1671.

— *La manière de bien penser sur les ouvrages de l'esprit*, 1687.

[Doncieux, Le P. Bouhours, 1886].

DE BROSSES, *Lettres historiques et critiques sur l'Italie*, publ. de Serieys, 1799.

[Sainte-Beuve, *Lundis*, vol. 7].

DR. BROWN, *Histoire de l'origine et des progrès de la poésie dans ses différents genres*, trad. M. E., Paris, 1768 (ed. orig. 1764).

LE PÈRE BRUMOY, *Le théâtre des Grecs*, 1730.

BURKE, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1756.

[Rémusat, *Revue des deux mondes*, 1853.
Morley, Burke, 1867.
O. Scädel, E. Burke, Leipzig, 1898].

CONDILLAC, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, 1746.

[E. Maynal, *Les Grammairiens philosophes du XVIII^e siècle : la Grammaire de Condillac*, în « Revue bleue », 1903].

CONTI (CALEPIO), *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia*, 1732.

CROUSAZ, *Traité du beau*, 1725.

M^me^ DACIER, *Des causes de la corruption du goût*, 1714.

DESTOUCHES, *Œuvres*, ed. 1758.

DIDEROT, *Œuvres*, ed. Assézat.

Le Neveu de Rameau. Le Paradoxe sur le comédien, ed. Luitz *(Bibliotheca romanica)*.

[Sainte-Beuve, *Portraits littéraires*, vol. 1.

Scanned with OKEN Scanner

Rosenkranz, *Diderot's Leben u. Werke*, Leipzig, 1866.
Schérer, *Diderot*, 1880.
L. Ducros, *Diderot, l'homme et l'écrivain*, 1894.
J. Reinach, *Diderot*, 1894.
J. Morley, *Diderot and the Encyclopaedists*, Londra, 1891.
T. Grabowski, *Examen de la théorie dramatique et des drames de Diderot*, Stanisławow, 1897.
Loyalty Cru, *Diderot as a Disciple of English Thought*, 1913.
Pierre Hermand, *Sur le texte de Diderot et sur les sources de quelques passages de ses Œuvres*, în «Revue d'histoire littéraire», 1915.
W. Folkierski, *Studja nad XVIII wiekiem: Diderot a Shaftesbury*, Cracovia, 1920].

DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719.
[K. Leysaht, *Dubos und Lessing*, Rostock, 1883.
Braunschwig, *L'abbé Dubos rénovateur de la critique au 18e siècle*, 1904.
A. Lombard, *La Querelle des anciens et des modernes; l'abbé Dubos*, Neuchâtel, 1908.
— *L'abbé du Bos, un initiateur de la pensée moderne*, Paris, 1913].

Mme DU DEFFAND, *Lettres à Horace Walpole*, ed. Mrs Paget Toynbee, Londra, 1912.

Mme D'ÉPINAY, *Mémoires*, ed. Boiteau, 1865.

FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 1666, vol. 4, 1685.

FÉNELON, *Œeuvres*, ed. 1787, vol. 1—9.
— *Œeuvres*, ed. de Versailles, 1823.
— *Lettre à l'Académie*, ed. Cahen, 1908.
[Cardinal de Bausset, *Histoire de Fénelon*, 1808.
Sainte-Beuve, *Lundis*, vol. 2 și 10.
Brunetière, *Grande Encyclopédie*, articolul *Fénelon*.
P. Janet, *Fénelon*, 1892.
Cagnac, Fénelon, *Directeur de conscience*, 1901.
Lemaître, *Fénelon*.
P. M. Masson, *Fénelon et Mme Guyon*, 1907.
E. Seillère, *Mme Guyon et Fénelon précurseurs de J.-J. Rousseau*, 1918.
Albert Chérel, *Fénelon au XVIIIe siècle en France*, Paris, 1917].

FONTENELLE, *Œeuvres complètes*, 8 vol., 1790.
[Maigron, Fontenelle, 1906].

FRÉRON, *L'année littéraire*, 1754 ss.
[J. Soury, *Un critique au XVIIIe siècle*, in «Revue des deux mondes», 1877].

Mme GEOFFRIN, *Correspondance inédite du roi Stanislas Auguste Poniatowski et de Mme Geoffrin*, publicată de C. de Mouy, 1875.
[Sainte-Beuve, *Lundis*, vol. 2].

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

PARTEA A DOUA
INTERVENȚIA UNEI INDIVIDUALITĂȚI PUTERNICE: DIDEROT 5

CAPITOLUL I
PERSONAJUL 7

CAPITOLUL II
BUNUL GUST CA REZULTANTĂ A UNEI EXPERIENȚE UITATE
Deplina autonomie a plăcerii în artă. Caracterul nemijlocit al impresiilor estetice și variabilitatea lor. Critica teoriei celui de-al șaselea simț. Bunul gust considerat ca o amintire latentă a unor experiențe uitate. Plăcerea durerii în artă: dedublarea lăuntrică 21

CAPITOLUL III
FRUMOSUL. DEFINIREA LUI PRIN MIJLOCIREA UNOR RAPORTURI
Critica tuturor definițiilor existente ale frumosului în articolul *Frumosul* din *Enciclopedie*. Definirea lui prin mijlocirea unor raporturi și insuficiența acestei definiții. Influența parțială a lui Shaftesbury în diferite perioade ale dezvoltării ideilor lui Diderot. O altă definiție: frumosul constă în conformitatea cea mai exactă și cea mai la îndemînă în raport cu destinația obiectului. Subiectivism latent în definițiile obiective ale lui Diderot..... 30

CAPITOLUL IV
ARTA ȘI REALITATEA: IMITAȚIA MODELULUI LĂUNTRIC
Entuziasmul lui Diderot pentru natură, care nu trebuie totuși imitată mecanic. Arta își are soarele

Scanned with OKEN Scanner

ei, care nu este cel din natură. Natura rămîne de nepătruns pentru noi: imitînd-o, riscăm să creem fără voia noastră, monștri. Afinitatea gîndirii lui Diderot cu cea a lui Richardson: neputînd egala natura, artei nu-i rămîne decît să eludeze dificultatea, îndepărtîndu-se de imitație. Chiar cînd imită, artistul lui Diderot nu mai imită decît modelul lăuntric pe care îl poartă în el însuși..... 50

CAPITOLUL V

ETERNA VARIABILITATE A REGULII CA URMARE A INFINITEI EXPERIENȚE ESTETICE

Diderot consideră că geniul nu este supus regulilor, fiind liber să creeze altele noi. Spiritul său istoric în modul de a-i vedea pe antici: cadrul lor de viață favoriza artele mult mai mult decît cadrul nostru de viață. Arta lor nu poate totuși propune un model definitiv. Evoluția regulilor criticii. Poziția privilegiată a anticilor, ce nu aveau a se împiedica de vechi tradiții..... 67

CAPITOLUL VI

CLASIFICAREA ARTELOR ȘI OPOZIȚIA DINTRE PICTURĂ ȘI POEZIE

Importanța scrisorii despre surdomuți, care îl devansează pe Lessing cu mai bine de cincisprezece ani. *Reflecții* și *Eseu despre pictură*. Succesivitate și simultaneitate. Diferența dintre hieroglifa utilizată. Delimitarea domeniilor. Diderot adună și regîndește toate argumentele predecesorilor săi, le dă o amploare și pregătește terenul pentru *Laokoon* 85

CAPITOLUL VII

TEATRUL CA REPREZENTANT AL POEZIEI

Părerile generale ale lui Diderot despre poezie și despre limba poetică. Teatrul ca reprezentant prin excelență al poeziei pentru Diderot. Etape principale: *Bijuteriile indiscrete*, *Convorbiri urmînd după Fiul natural*, *Discurs despre poezia dramatică*, *Paradox cu privire la actor*. Realismul inițial al gîndirii lui Diderot. Estetica genului serios: noua comedie și noua tragedie. Idealismul final din *Paradox*: convenția este necesară. Crima și pedeapsa într-o tragedie. Opera și miraculosul. Valoarea socială și morală a teatrului: cum înțelege Diderot purificarea tragică? Estetica actorului și jocul său..... 104

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL VIII
FĂURITORUL ARTEI: POETUL ŞI AL SĂU „SUFLET SENSIBIL"

Un nou punct de vedere în modul de a-l concepe pe poet şi pe artist. Apropierea sa de „sufletul sensibil". Iubirea naturii şi înţelegerea ei. Artistul trebuie să fie trist. Tonurile întunecate ca element estetic. Puncte de întîlnire cu Burke. Sublimul poeziei. A doua fază a gîndirii lui Diderot : artistul este un om cu sînge rece şi nu un entuziast..... 164

PARTEA A TREIA
PROCESUL DE REVIZUIRE INTENTAT DE SPIRITUL SISTEMATIC: CRITICA LUI LESSING 187

CAPITOLUL I
Personajul..... 189

CAPITOLUL II
OPERA CRITICĂ. RAPORTURILE DINTRE ARTELE PLASTICE ŞI POEZIE: *LAOKOON*

Analiza cărţii *Laokoon*. Precursorii lui Lessing: Shaftesbury, Dubos, Jonathan Richardson, Harris, Diderot. Meritele lui Lessing şi exagerarea acestora. Comparaţie cu Burke în analiza poeziei.... 200

CAPITOLUL III
OPERA CRITICĂ. TEATRUL: *DRAMATURGIA DIN HAMBURG*

Critica teatrului clasic francez. Exemple rău alese. Atacul îşi greşeşte ţinta. Precursori ai lui Lessing: Saint-Évremond, Lamotte, Fénelon, Voltaire, Diderot. Meritele lui Lessing şi exagerarea lor..... 232

CONCLUZIE: În ce fel dezagregarea clasicismului pregăteşte romantismul?..... 254

BIBLIOGRAFIE 261

INDICE 269

Scanned with OKEN Scanner

REDACTOR : MANUELA CORAVU
TEHNOREDACTOR : ȘTEFAN TĂNASE

BUN DE TIPAR : 27. 02. 1988.
APĂRUT : 1988. COLI DE TIPAR : 11,67.

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ „13 DECEMBRIE 1918"
STR. GRIGORE ALEXANDRESCU NR. 89—97
BUCUREȘTI, REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Scanned with OKEN Scanner

Biblioteca de artă

471

Artă și gîndire

între clasicism și romantism

Folkierski reușește să organizeze într-o figură echilibrată cele trei izvoare ale înnoirilor estetice care au loc în secolul al XVIII-lea: cel englez, cel francez și cel german. Spania și Italia participă de asemenea, de pe poziții secundare, la configurarea unei viitoare modalități de a face și a gîndi arta.

Erudiție didactică, dar și originalitate acută, pondere, dar și vibrație entuziastă în afirmarea ideilor, o mare onestitate în căutarea argumentelor celor mai semnificative, laborios descoperite în texte rămase de multă vreme sub praful bibliotecilor și acum puse din nou într-o benefică circulație — iată cartea lui Folkierski.

IRINA MAVRODIN

Vol. I și II Lei 34

Scanned with OKEN Scanner